Ap ... k.

А. Г. Рубинштейнъ.

А. Г. Рубинштейнъ



Dekhtereva, Sofiia Kavos

Софія Кавосъ-Дехтерева.

A. G. Rubinshtein

А. Г. РУБИНШТЕЙНЪ

БІОГРАФИЧЕСКІИ ОЧЕРКЪ

1829—1894 г.

и

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ЛЕКЦІИ

(курсъ фортепіанной литературы)

1888—1889.

Съ двумя портретами и 35-ю нотными примѣрами.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 5 л., 28.
1895



2314

Антонъ Григорьевичъ
Рубинштейнъ.

(біографическій очеркъ).

1829—1894 г.

Dieu ne puis,
Roi ne daigne,
Artiste je suis.
А. Г. Рубинштейнъ.
(Напеч. въ альбомѣ М. И. Семевскаго Спб. 1888 г.).

I.

Не стало Рубинштейна, не стало цѣлаго музыкальнаго міра... Только теперь, при всей жгучей боли утраты понятно, что̀ это была за личность, что̀ это была за сила... Весь свѣтъ много понесъ отъ этой потери, но для русскихъ она еще громаднѣе. Музыкальное дѣло, какъ школа, обязано у насъ единственно ему своимъ возникновеніемъ и тѣмъ широкимъ развитіемъ, которое оно получило въ столь короткій, сравнительно, срокъ. Одного этого дѣла было бы достаточно для вѣчной славы Рубинштейна. Но это только часть его дѣятельности. Если бы даже удалось перечислить всѣ его заслуги,

останется еще одна, — огромная, хотя она и не поддается узкой, утилитарной оцѣнкѣ. Это тò могучее вліяніе личности, которое, какъ лучъ солнца, согрѣваетъ и раститъ все доброе, соприкасающееся съ нимъ, это тò незамѣтное близорукому глазу воспитательное и облагораживающее дѣйствіе генія на толпу...

Только прослѣдивъ шагъ за шагомъ жизнь Антона Григорьевича, хотя бы и въ краткой біографіи, можно вызвать и понять образъ этой удивительной личности во всей ея силѣ и простотѣ.

Но прежде, чѣмъ приступать къ этому обзору, необходимо, по моему, указать на то большое вліяніе, которое имѣла на Антона Григорьевича его мать, тѣмъ болѣе, что теперь, когда психологія приняла такое серьезное, научное направленіе, когда всѣмъ извѣстны многія психіатрическія и медицинскія положенія въ ихъ отношеніи къ нашей индивидуальности, совершенно естественно начинать біографію лица съ характеристики его родителей и даже иногда искать объясненія его психологическихъ особенностей въ жизни и привычкахъ его предковъ [1]).

Калерія Христофоровна Рубинштейнъ происходила изъ прусской Силезіи, изъ семейства Левенштейнъ. Женщина рѣдкой энергіи и силы воли, она всецѣло передала эти черты своему сыпу. Прожила Калерія Христофоровна до преклоннаго возраста—86 лѣтъ. У нея было 6 человѣкъ дѣтей. Старшій сынъ Николай умеръ еще ребенкомъ; Іаковъ, медикъ, скончался въ 1865 году.

---

[1]) Ст. напр. „English men of Science“ by Francis Galton. — De Candolle „Histoire des Sciences et des Savants depuis deux siècles“.— Ribot.—„L'Hérédité psychologique“ и друг.

Антонъ Григорьевичъ былъ третьимъ; затѣмъ Николай Григорьевичъ, названный такъ въ память умершаго старшаго брата, основатель консерваторіи въ Москвѣ, извѣстный музыкантъ и благотворитель, умершій въ 1881 году. Дочь — Любовь Григорьевна — красавица, напоминавшая своимъ чуднымъ типомъ Рафаэлевскую мадонну, вышла замужъ за юриста Вейнберга, брата нашего извѣстнаго литератора Петра Исаевича. Софія Григорьевна—самая младшая, осталась дѣвушкой, и на ея долю выпало счастье прожить всю жизнь съ горячо любимой всѣми дѣтьми матерью, которая и скончалась на ея рукахъ въ 1891 году. Послѣдніе годы мать съ дочерью провели въ Одессѣ, всѣми любимыя и почитаемыя. Софья Григорьевна, необыкновенно добрая и отзывчивая, довела альтруизмъ до послѣдняго предѣла, отдавая почти весь свой заработокъ нуждающимся и живя исключительно для несчастныхъ, которыхъ она принимала безъ разбора, если имъ нужны были пріютъ и ласка. Отмѣтимъ въ этой выдающейся добротѣ и благородствѣ наслѣдственно-рельефную черту и Антона Григорьевича. Софья Григорьевна занимается до сихъ поръ уроками пѣнія въ Одессѣ. Эта музыкальность семейства Рубинштейнъ также у нихъ въ роду. Калерія Христофоровна была въ свое время очень хорошей музыкантшей. Она не давала концертовъ, но много занималась музыкой, любила и понимала ее. Когда послѣ смерти мужа, еще молодая и красивая, она осталась безъ всякихъ средствъ и ей предложили объявить банкротство, она наотрѣзъ отказалась отъ этого плана, поступила въ одинъ Московскій пансіонъ преподавательницей музыки и иностранныхъ языковъ и послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тяжелаго, не-

утомимаго труда выплатила долгъ до послѣдней копѣйки и выручила имя Рубинштейнъ отъ какихъ бы то ни было нареканій. Умная, образованная, чуткая ко всему прекрасному, она рано угадала будущность своихъ сыновей и, какъ разсказывала потомъ сама, ужаснулась сверхъестественнымъ способностямъ маленькаго Антона Григорьевича. Боясь не сдѣлать всего для развитія дарованій этого дитяти-генія, Калерія Христофоровна дрожала надъ его занятіями, часто бранила, сердилась на него, чтобы не потерять ни одного листочка изъ его будущихъ лавровъ.

Вліяніе ея личности на Антона Григорьевича несомнѣнно было громадное. Правдивость и искренность составляли главныя черты ея характера. Антонъ Григорьевичъ настолько рѣзко унаслѣдовалъ ихъ, что откровенность—и подчасъ рѣзкая,—его мнѣній сдѣлалась общеизвѣстной и даже заслужила ему, отъ ограниченныхъ и пустыхъ враговъ, репутацію грубости. Тѣ, кто понимали А. Г. и всю цѣльность его характера, не могли бы сдѣлаться его врагами.

А. Г. боготворилъ свою мать. По крайней мѣрѣ одинъ разъ въ годъ, на Пасхѣ, онъ непремѣнно ѣздилъ къ ней въ Одессу. Всю свою холостую жизнь до 1856 года онъ прожилъ вмѣстѣ съ ней. Имѣя на все здравые и опредѣленные взгляды, Калерія Христофоровна не пожелала жить у женатаго сына. Ожидая молодыхъ изъ-за-границы, она приготовила имъ квартиру, позаботилась обо всемъ, до мельчайшихъ подробностей въ ихъ хозяйствѣ, убрала имъ роскошный столъ, на которомъ къ часу ихъ пріѣзда даже шумѣлъ самоваръ, а сама скрылась на другую, заранѣе ею нанятую для

себя квартиру. „Когда сынъ женится,— говорила она, матери нечего больше у него дѣлать“.

Объ отцѣ Рубинштейна, Григоріи Романовичѣ, сохранилось, какъ то очень мало свѣдѣній. Родомъ изъ Бердичева, онъ сперва арендовалъ землю на югѣ въ компаніи со своимъ братомъ и зятемъ. Затѣмъ, переѣхавъ въ Москву, онъ отдѣлился отъ нихъ и купилъ карандашную и булавочную фабрику. Дѣла фабрики, на которой работало до 70 человѣкъ, шли не особенно хорошо, и Калеріи Христофоровнѣ и тутъ пришлось проявить всю свою энергію и предпріимчивость. Изъ воспоминаній современниковъ Григорія Романовича видно, что это былъ человѣкъ необыкновенно симпатичной наружности и обращенія, добрый, ласковый, широко гостепріимный, но нѣсколько болѣзненный и слабый [1]).

Такимъ образомъ, главные свои таланты и качества, очевидно, А. Г. получилъ отъ матери, и это еще разъ подтверждаетъ мнѣніе нѣкоторыхъ физіологовъ, что мать имѣетъ преобладающее вліяніе на потомство.

II.

Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, какъ онъ самъ написалъ въ своихъ автобіографическихъ воспоминаніяхъ, родился въ Бессарабіи 16-го ноября 1829 года, въ небольшомъ селѣ Вихватинецъ, близъ города Дубосары, въ верстахъ 50-ти отъ Балты. Здѣсь, на югѣ, онъ провелъ только свое первое дѣтство. Въ 1835 году его

[1]) См. А. Г. Рубинштейнъ. Замѣтки къ его біографіи М. Б. Р—га. См. въ приложеніи къ „Автобіографіи“ его—2-е изд. „Русской Старины“ 1889 г.

отецъ переѣхалъ по дѣламъ въ Москву, куда и перевезъ свое семейство. Антону Григорьевичу было тогда пять лѣтъ. Черезъ годъ Калерія Христофоровна уже начала учить его музыкѣ и занималась съ нимъ сама около 2 лѣтъ. Она играла съ нимъ Гуммеля, Герца, Мошелеса, Калькбреннера, Черни, Діабелли, Клементи. Въ короткое время А. Г. сдѣлалъ огромные успѣхи; когда пріѣхала въ Москву знакомая Рубинштейнъ В. Б. Грюнбергъ и ея дочь, 10-ти-лѣтняя Юлія, начала давать концерты, Калерія Христофоровна съ еще большимъ увлеченіемъ отнеслась къ таланту сына. Разспросивъ г-жу Грюнбергъ о преподавателяхъ въ Москвѣ, она получила самые лестные отзывы объ А. П. Виллуанѣ, къ которому тотчасъ же и обратилась.

Прослушавъ, какъ 8-лѣтній Рубинштейнъ игралъ этюды Крамера, Виллуанъ былъ пораженъ его игрою и тутъ же предложилъ Калеріи Христофоровнѣ давать уроки ея сыну безплатно.

Виллуанъ (Villoing) происходилъ отъ французскихъ родителей, но родился въ Москвѣ въ 1804 году и совершенно обрусѣлъ, хотя веселый темпераментъ и большая игривость ума всю жизнь напоминали въ немъ француза. Онъ былъ ученикъ Фильда, его метода считалась новѣйшей и лучшей, и Калерія Христофоровна съ радостью согласилась на его предложеніе. Вызвавшись взять на себя дальнѣйшее руководство музыкальнымъ образованіемъ многообѣщавшаго ученика, Виллуанъ съ ревностью принялся за его обученіе. Онъ никогда не переутомлялъ его вниманія, сдерживалъ его увлеченіе музыкой, его природную страстность — слишкомъ сильную любовь къ своему искусству. Обращая главное вни-

маніе на постановку пальцевъ, механизмъ и тонъ, Виллуанъ положилъ прочное основаніе его дальнѣйшему развитію.

Вотъ, что пишетъ самъ Антонъ Григорьевичъ объ этомъ преподавателѣ:

„Восьми лѣтъ началъ я заниматься подъ руководствомъ Виллуана, и тринадцати лѣтъ музыкальное мое образованіе кончилось; повторяю, кромѣ Виллуана у меня уже не было другого учителя. Прежде всего Виллуанъ употребилъ много труда и заботъ, вполнѣ, впрочемъ, успѣшныхъ къ правильной постановкѣ моихъ рукъ; объ этомъ, да о хорошемъ звукѣ онъ весьма заботился. Его музыкальная школа хорошо извѣстна,—это былъ въ то время, безспорно, одинъ изъ лучшихъ, если не самый лучшій, профессоръ музыки, но самъ онъ игралъ мало. Ему и никому другому я обязанъ тѣмъ прочнымъ фундаментомъ въ музыкальномъ искусствѣ, съ каковаго фундамента мнѣ уже было невозможно упасть“. . . . „Виллуанъ скоро такъ сблизился со мною, что былъ для меня болѣе, чѣмъ наставникъ—онъ былъ для меня другомъ, вторымъ отцомъ. Съ того времени, какъ мы переѣхали на Ордынку, Виллуанъ бывалъ у насъ уже почти ежедневно и въ занятіяхъ со мною былъ неутомимъ; онъ, видимо, находилъ въ этомъ не только для себя отдыхъ, но наслажденіе: то не были уроки—было истинно музыкальное воспитаніе“ [1]).

Можетъ быть, именно этимъ раціональнымъ способомъ занятій Виллуанъ достигъ такъ скоро удивительныхъ результатовъ. 9-ти лѣтъ Антонъ Григорьевичъ уже

[1]) См. Автобіографическія Воспоминанія А. Г. Рубинштейна, стр. 10.

выступилъ передъ публикой въ одномъ небольшомъ концертѣ въ Москвѣ. Игралъ онъ въ Петровскомъ паркѣ въ пользу бѣдныхъ города Москвы и, такимъ образомъ, началъ, также какъ и закончилъ свою концертную карьеру—благотворительностью, съ полнымъ правомъ заслуживъ характеристику Гете: „Edel sei der Mensch hilfreich und gut", какъ говоритъ одинъ изъ его біографовъ [1]).

На этомъ концертѣ Рубинштейнъ игралъ „Allegro" изъ концерта Гуммеля съ оркестромъ, „Andante" Тальберга и 4 маленькія вещи Фильда, Листа и Гензельта.

Въ небольшомъ еженедѣльномъ журналѣ „Галатея", издававшемся въ то время въ Москвѣ, упоминается объ этомъ концертѣ. Неизвѣстный авторъ высоко превозноситъ малютку-артиста и, удивляясь его вкусу, пониманію, искусству побѣждать трудности, которыя кажутся непреодолимыми для ребенка, онъ смѣло предсказываетъ ему музыкальную знаменитость. Такія рѣшительныя предсказанія рѣдко выпадаютъ на долю начинающихъ, особенно столь юныхъ артистовъ, и по восторженнымъ словамъ „Галатеи" мы можемъ представить себѣ, до чего, дѣйствительно, поражалъ талантъ крошечнаго піаниста.

Послѣ этого дебюта Рубинштейнъ недолго оставался въ Москвѣ. Въ 1840 году онъ, по желанію матери, отправился вмѣстѣ съ Виллуаномъ за границу, проѣзжая въ почтовой каретѣ ту дорогу, которую впослѣдствіи столько разъ пролеталъ въ курьерскомъ поѣздѣ,—„волнуясь и спѣша". Прежде всего А. Г. привезли въ Парижъ. Тутъ его должны были опредѣлить въ консерва-

¹) См. „Ein Künstlerleben" E. Zabel, Lepzig. 1892: „Благороденъ человѣкъ сострадательный и добрый".

торію. Но это опредѣленіе не состоялось. Являлись всевозможныя препятствія. То находили его слишкомъ малымъ по возрасту, то слишкомъ большихъ музыкальныхъ знаній. Самъ Рубинштейнъ думаетъ, что простона-просто Виллуанъ не захотѣлъ уступить своего ученика, хотя бы даже Парижской консерваторіи.

Въ Парижѣ, въ этомъ центрѣ интеллигентной Европы, который французы остроумно называютъ „Le cerveau du monde", молодой артистъ далъ свой первый концертъ внѣ Россіи. Отзывы объ этомъ дебютѣ были самые лестные для Рубинштейна. Auber воскликнулъ, слушая его: „Этотъ ребенокъ играетъ съ пониманіемъ и душой". Циммерманъ, профессоръ парижской консерваторіи и авторъ „Encyclopédie du Pianiste" говорилъ о его игрѣ, какъ объ откровеніи. Шопенъ и Листъ пришли въ восторгъ отъ игры мальчика, приняли живѣйшее участіе въ немъ и посовѣтовали ему сдѣлать „tournée" по Европѣ. Юный артистъ былъ еще настолько малъ ростомъ, что на одномъ вечерѣ въ салонѣ Герца, Листъ поднялъ его на руки, чтобы собравшееся, горячо аплодировавшее общество, могло видѣть маленькаго виртуоза и сказалъ: „Der wird der Erbe meines Spiels" [1]).

Принявъ совѣтъ Листа, Виллуанъ повезъ Рубинштейна въ Германію, черезъ Англію, Нидерланды и Швецію; вездѣ мальчикъ не только приводилъ всѣхъ въ восторгъ, но и поражалъ своей игрой.

Лѣтомъ 1841 г. Рубинштейнъ игралъ въ Гагѣ, гдѣ королева Голландіи Анна Павловна очень заинтересовалась имъ и А. Г., по ея желанію, нѣсколько разъ долженъ былъ играть во дворцѣ. Здѣсь его въ первый разъ увидалъ юный

[1]) Вотъ наслѣдникъ моей игры.

еще тогда В. К. Константинъ Николаевичъ, путешествовавшій со своимъ наставникомъ Литке, по Европѣ. Великій Князь уже тогда, несмотря на свой юный 14-лѣтній возрастъ, очень интересовался музыкой, что и доказалъ впослѣдствіи своимъ живымъ участіемъ въ дѣлѣ музыкальнаго образованія въ Россіи. — „Въ Лондонѣ, — пишетъ Рубинштейнъ [1]), — я былъ весьма привѣтливо принятъ молодою и красивою тогда королевой Викторіей, а вслѣдъ за нею и всѣмъ высшимъ обществомъ... 12-тилѣтній мальчикъ, я не смущался и среди чопорныхъ миссъ, леди и напыщенныхъ лордовъ, робости у меня вовсе не было. Музыкальная память моя, дѣйствительно, и тогда, и значительно послѣ, до пятидесятилѣтняго возраста была громадна ..“ [2]).

Эта первая поѣздка А. Г. въ Англію была отмѣчена Мошелесомъ въ предисловіи къ своему дневнику, изданному его женой, гдѣ онъ говоритъ о “русскомъ мальчикѣ“, у котораго „пальцы легки, какъ перья, хотя сильны, какъ у взрослаго мужчины“. М-r Ayrton, выдающійся англійскій критикъ, писалъ тогда же о Рубинштейнѣ, какъ о „мальчикѣ, слишкомъ малаго роста, для своего возраста, слабаго сложенія, исполняющемъ, однако, съ безупречной правильностью ту музыку, въ которой превосходилъ себя Тальбергъ, о которомъ въ шутку говорили, что для подобнаго исполненія знаменитый ар-

[1]) См. „Автобіографическія Воспоминанія“ А. Г. Рубинштейна стр. 14.

[2]) Относительно „музыкальной памяти“ въ ея соотношеніи къ „творчеству“ см. очень любопытный психологическій анализъ въ статьѣ *L. Dauriac:* „Etudes sur la psychologie du musicien — № 3 и № 4 „Revue Philosophique“ Th. Ribot. 1895 г.; особенно въ № 4 (Avril) интересная глава „La mémoire musicale“, гдѣ доказывается положеніе: *„Lamémoire est la source de l'inspiration“.*

тистъ былъ вооруженъ пятью пальцами, кромѣ двухъ большихъ пальцевъ на обѣихъ рукахъ, и что эти пальцы приводились въ движеніе паромъ" [1]). Успѣхъ этого концерта, даннаго Рубинштейномъ въ Hannover-square-rooms, гдѣ самъ Мендельсонъ подвелъ его къ роялю, былъ громаденъ.

Виллуанъ вполнѣ распоряжался юнымъ артистомъ, тогда еще шаловливымъ мальчуганомъ, и держалъ его въ большомъ повиновеніи. Онъ составлялъ его концерты изъ тѣхъ же программъ, которыя исполнялъ Листъ, и въ иныхъ городахъ маленькій виртуозъ имѣлъ не меньшій успѣхъ, чѣмъ уже прославленный и начинавшій сѣдѣть виртуозъ. Въ Бреславлѣ онъ исполнилъ свое первое сочиненіе для фортепіано, подъ названіемъ „Undine". Эта прелестная, мелодичная вещь имѣетъ уже цѣльность и мысль, а тотъ ароматъ молодости, которымъ она пропитана, еще усиливаетъ поэтичность ея впечатлѣнія.

Въ 1842 году Рубинштейнъ игралъ въ Вѣнѣ. Знаменитый критикъ Eduard Hanslick въ своей прекрасной „Geschichte des Koncertwesens in Wien" приводитъ рецензію Д-ра Беккера объ этомъ концертѣ. „Маленькій Рубинштейнъ—настоящій феноменъ", говоритъ о немъ музыкальный критикъ и затѣмъ, удивляясь необыкновенной техникѣ, глубокому чувству, ясному пониманію, живости и одухотворенности игры юнаго виртуоза, онъ предсказываетъ ему высокое призваніе въ его искусствѣ. А юмористическій листокъ, „der Humorist, издававшійся тогда въ Вѣнѣ, замѣчаетъ: „Das talentvolle Klaviermänchen wurde vielfach und glänzend ausgezeichnet".

[1]) См. A. Rubinstein, въ англійск. журналѣ „Reviews of Reviews" 15 Dec. 1894 г. стр. 543.

III.

После своей первой „tournée“ по Европе Рубинштейнъ пріѣзжалъ ненадолго въ Россію въ 1843-мъ году. Въ этотъ пріѣздъ онъ игралъ въ зимнемъ дворцѣ при Императорѣ Николаѣ Павловичѣ и Императрицѣ Александрѣ Ѳедоровнѣ, которая и впослѣдствіи заставляла его часто импровизировать и играть при дворѣ.

„Являлся я на эстрадахъ,—пишетъ Антонъ Григорьевичъ,—всюду и всегда въ тотъ возрастъ—безъ малѣйшей робости; я просто смотрѣлъ на мои концерты, какъ на игрушку, какъ на забаву, т.-е. относился къ нимъ, какъ ребенокъ, которымъ и былъ. Впрочемъ, и на меня такъ смотрѣли. Какъ теперь помню, когда въ 1843 году я привезенъ былъ Виллуаномъ прямо изъ-за границы въ С.-Петербургъ, то послѣ одного, съ благотворительною цѣлью даннаго концерта, обласканный Императрицею Александрою Ѳедоровною, я, по ея желанію, былъ поставленъ на столъ“ [1]).

„При игрѣ въ то время,—говоритъ далѣе Рубинштейнъ,—я всецѣло подражалъ Листу; я усвоилъ съ поразительною точностью всѣ его манеры, движеніе тѣла, рукъ, откидываніе волосъ, всѣ тѣ фантастическіе пріемы, какими сопровождалась его игра; это вызывало, конечно, улыбку у тѣхъ, кто видѣлъ и слышалъ Листа, а быть можетъ усиливало и интересъ къ мальчику-виртуозу“ [2]).

Между тѣмъ, умная и чуткая Калерія Христофоровна была мало довольна результатами этой первой по-

---

[1]) См. Автоб. Восп. Руб., стр. 11.
[2]) См. Авт. Восп. Руб. стр., 15.

ѣздки сына за границу. Конечно не въ смыслѣ матеріальномъ, такъ какъ эта благородная женщина не придавала деньгамъ большаго значенія и была даже довольна, что все полученное сыномъ отъ концертовъ пошло на его же прожитіе и переѣзды. Серьезная и прозорливая, она понимала, что эти годы прошли почти даромъ для музыкальнаго усовершенствованія Антона Григорьевича. И вотъ она снова рѣшается везти его за границу, но на этотъ разъ уже сама.

Итакъ, въ 1844 году Рубинштейнъ отправляется снова за границу съ матерью, сестрой Любой и братомъ Николаемъ Григорьевичемъ и остается тамъ до 1849 года. Эта поѣздка была исключительно предпринята съ цѣлью занятій не только музыкой и теоріей, но и общеобразовательными науками. Живя въ Берлинѣ въ своей семьѣ Антонъ Григорьевичъ совсѣмъ не давалъ концертовъ, но зато особенно ревностно работалъ, приготовляя почву для своей дальнѣйшей дѣятельности. Онъ прожилъ здѣсь цѣлыхъ два года, въ продолженіе которыхъ бралъ уроки у знаменитаго контрапунктиста Дена, а потомъ у самаго Мейербера, хорошаго знакомаго Калеріи Христофоровны. Каждое воскресенье Антонъ и Николай Рубинштейны отправлялись къ Мейерберу или Мендельсону; у послѣдняго въ то время собирался весь цвѣтъ Берлинской интеллигенціи. Онъ же далъ Калеріи Христофоровнѣ нужныя указанія для дальнѣйшаго музыкальнаго образованія юноши и посовѣтовалъ обратиться къ проф. Дену. „Денъ былъ въ высокой степени свѣдущъ по своей части, — пишетъ о немъ Рубинштейнъ: — онъ умѣлъ передавать свои обширныя знанія и имѣлъ въ этомъ отношеніи много такту. Кромѣ Глинки, у Дена было много

знаменитыхъ учениковъ, напр., Фридрихъ Киль и друг. Въ общемъ Денъ былъ большой оригиналъ“ [1]).

Въ 1846 году умеръ отецъ Антона Григорьевича и его мать должна была вернуться въ Россію вслѣдствіе запутанности дѣлъ; съ ней уѣхали сестра и братъ Рубинштейна, Николай Григорьевичъ, который впослѣдствіи поступилъ въ Московскій университетъ. По совѣту профессора Дена, который говорилъ, что на Дунаѣ музыкальная жизнь веселѣе, чѣмъ на Шпре и молодой талантъ можетъ имѣть еще бóльшій успѣхъ въ Вѣнѣ, чѣмъ въ Берлинѣ, Антонъ Григорьевичъ черезъ нѣкоторое время переѣхалъ въ столицу Австріи, гдѣ преимущественно и жилъ до своего возвращенія на родину.

Уѣзжая изъ Берлина, мать принуждена была оставить юнаго Антона Григорьевича почти безъ всякихъ средствъ. Но въ Вѣну онъ ѣхалъ съ легкимъ сердцемъ, такъ какъ у него въ карманѣ лежало письмо къ Листу отъ одной извѣстной германской принцессы-меценатки и нѣсколько другихъ рекомендательныхъ писемъ. Думая, что Листъ, который имѣлъ тогда такой громадный престижъ въ музыкальномъ мірѣ, такой авторитетъ во всей Европѣ, сразу введетъ его всюду и ему откроются всѣ пути и всѣ двери, Антонъ Григорьевичъ ни минуты не задумывался о своей участи. Между тѣмъ, Листъ принялъ его хотя и благосклонно, но ничего не предложилъ ему и въ заключеніе сказалъ, что всякій артистъ долженъ пробивать себѣ дорогу самъ. Одинъ въ чужомъ городѣ, безъ копѣйки денегъ, съ неудавшимися планами

[1]) См. Автобіографическія Воспоминанія А. Г. Рубинштейна, стр. 13.

и надеждами, Рубинштейнъ вышелъ отъ Листа вполнѣ разочарованный. Онъ былъ обиженъ, оскорбленъ; чувство досады и раздраженія закипало у него противъ богатаго, знаменитаго артиста, и онъ не думалъ тогда, что наступитъ день, когда онъ, въ сущности, будетъ благодаренъ ему за этотъ жестокій и какъ будто безсердечный пріемъ. Но давно уже прошло время, когда Рубинштейнъ оцѣнилъ значеніе той трудной, жизненной школы, куда его толкнулъ Листъ, понялъ, какъ полезно ему было закалиться въ борьбѣ и поблагодарилъ его за то радостное сознаніе, что своей самостоятельностью онъ обязанъ одному себѣ.

Впослѣдствіи, Листъ, со всей своей пышной и подобострастной свитой, явился однажды къ Рубинштейну и былъ пораженъ убогой обстановкой его „Dachstube“ (мансарды). Онъ соблаговолилъ предложить А. Григорьевичу свое содѣйствіе и уроки, отъ которыхъ молодой артистъ однако вѣжливо отказался. Листъ позвалъ Рубинштейна обѣдать. Противъ этого соблазна его голодный желудокъ не устоялъ; Рубинштейнъ принялъ приглашеніе, и съ этого обѣда началось дружеское сближеніе этихъ двухъ музыкальныхъ титановъ.

Не удачнѣе были и другія рекомендаціи, которыхъ А. Г. привезъ десятка полтора отъ тогдашняго русскаго посланника въ Берлинѣ. Сначала онъ развезъ нѣсколько изъ этихъ рекомендательныхъ писемъ, и къ большому своему удивленію не получилъ на нихъ ни одного отвѣта. „Это меня поразило,—пишетъ Рубинштейнъ въ своей „Автобіографіи“.—Дай, думаю, посмотрю, что̀ обо мнѣ писано въ тѣхъ рекомендательныхъ письмахъ, которыхъ порядочная еще кучка лежала предо

мною: вскрываю одно, и что̀ же оказывается. Посланникъ или его любезная супруга рекомендуютъ меня въ такихъ выраженіяхъ, что-де: „Милѣйшая графиня такая-то. Съ тѣмъ званіемъ и положеніемъ, каковыя мы, посланникъ и его жена, занимаемъ, соединена прескучная обязанность оказывать протекцію и рекомендовать разныхъ лицъ изъ нашихъ соотечественниковъ, въ удовлетвореніе ихъ по сему предмету, нерѣдко настоятельныхъ просьбъ; а потому-де рекомендуется вамъ податель сего нѣкій Рубинштейнъ". Вотъ тебѣ и разъ! Для меня тогда стало понятнымъ то молчаніе, какимъ отвѣчали мнѣ на эти письма, и вотъ всѣ остальныя грамотки немедленно полетѣли у меня въ печку" [1]).

Живя чуть ли не на чердакѣ, голодая по цѣлымъ днямъ, питаясь иногда только хлѣбомъ съ сахаромъ, такъ какъ сахаръ лучше соли утолялъ голодъ, Рубинштейнъ отдавалъ нелегкую дань борьбѣ за существованіе въ самомъ прозаическомъ ея значеніи. Онъ занимался грошовыми уроками, пѣлъ въ церквахъ за деньги и, предоставленный на собственное попеченіе, велъ жизнь не по лѣтамъ, рано развиваясь какъ въ практическомъ, такъ и въ умственномъ отношеніи.

Первый концертъ въ Вѣнѣ, данный имъ въ Bösendorfersaal въ маѣ 1847 года, тоже не былъ обычнымъ до тѣхъ поръ для него тріумфомъ. „Wiener allgemeine Musikzeitung" написала рѣзкую противъ него статью, въ которой обвиняла его въ небрежномъ отношеніи къ публикѣ и предсказывала ему плохой конецъ, если онъ не измѣнитъ своего отношенія къ дѣлу. Какъ будто все

[1]) См. Ав. Восп. А. Г. Рубинштейна, стр. 20.

складывалось противъ него, отнимая мечту за мечтой, отрезвляя пылкое воображеніе и закаляя характеръ въ трудной борьбѣ. Главной его радостью въ этотъ періодъ жизни было творчество. Его вдругъ охватила страсть музыкальной композиціи въ самыхъ ея разнообразныхъ формахъ. Изъ подъ его нервнаго пера выливалось одно произведеніе за другимъ, симфоніи выростали за романсами; оперы, квартеты, квинтеты, ораторіи чередовались съ удивительной быстротой, увлекая юнаго композитора, который, за этой сверхъестественной работой забывалъ все, до голода включительно. Heinrick Ehrlich авторъ „Schlaglichter und Schlagschatten“ и „Aus allen Tonarten“ такъ пишетъ Цабелю, автору „Ein Künstlerleben“ объ этомъ времени своего знакомства съ Рубинштейномъ: „Я зналъ его въ Вѣнѣ, въ 1845—46 году. Онъ жилъ въ переулкѣ, выходившемъ на „Kärthnergasse“ во дворѣ, въ третьемъ или четвертомъ этажѣ и занимался уроками, если они у него были. Мы часто играли съ нимъ въ одной кофейнѣ за 10 крейцеровъ, что̀ составляетъ 33 до 35 пфениговъ нѣмецкими деньгами. Однажды онъ показалъ мнѣ романсы и наброски большихъ сочиненій, и я предсказалъ ему большую будущность, если онъ и дальше будетъ продолжать такъ же серьезно относиться къ дѣлу“ [1]).

Въ концѣ второго года пребыванія въ Вѣнѣ Рубинштейну удалось устроить поѣздку съ флейтистомъ Гейнделемъ въ Венгрію, гдѣ ихъ концерты имѣли большой успѣхъ. Вскорѣ послѣ этихъ концертовъ Антону Григорьевичу

[1]) См. „Anton Rubinstein“ von Eugen Zabel. Leipzig, 1892, стр. 37. Къ свѣдѣніямъ, сообщаемымъ Цабелемъ, надо, впрочемъ, относиться осторожно, т. к. книжка его можетъ быть смѣло названа „Wahrheit und *Dichtung*“, и самъ А. Г., просматривая ее, не разъ качалъ головой и смѣялся.

предложили ѣхать въ Америку. Неизвѣстно, какая была бы участь музыкальнаго образованія въ Россіи, исполни Рубинштейнъ это свое намѣреніе. При молодой, горячей его рѣшимости отъ идеи до дѣла было недалеко. Флейтистъ Гейндель, нѣкій Фуль и Рубинштейнъ собрались скоро и черезъ Берлинъ начали далекій путь. Но тутъ Антонъ Григорьевичъ навѣстилъ своего maestro Дена, которому удалось отговорить юнаго виртуоза отъ этого фантастическаго и рискованнаго предпріятія.

— „Что вы, съ ума сошли, что ли?—воскликнулъ Денъ:—неужели въ Европѣ вы не найдете, что̀ дѣлать; да вы еще такъ молоды, вы въ ней ничего еще не видѣли и вдругъ бросаетесь, очертя голову, въ Америку,— на всевозможныя бѣды и случайности“. Рубинштейнъ остался, Гейндель вскорѣ былъ помолвленъ, и въ Америку попалъ, къ счастью для насъ, одинъ баронъ Фуль.

Въ своихъ „Автобіографическихъ воспоминаніяхъ“ А. Г. очень интересно разсказываетъ объ этомъ періодѣ своей жизни, совпавшемъ съ переворотомъ 1847 года въ Германіи. „Попалъ я въ Берлинъ въ самый потокъ революціонныхъ идей. Все было взволновано, все и вся были въ какомъ-то напряженномъ, нервномъ состояніи... У меня была масса знакомыхъ среди литераторовъ, журналистовъ, газетчиковъ, артистовъ и вообще людей свободныхъ профессій... Все это волновалось, все это было возбуждено, точно всѣ были охвачены лихорадкой... Толчокъ былъ данъ изъ Вѣны и онъ съ быстротою молніи отразился въ Берлинѣ. Вспыхнула революція... Меня потянуло на улицу, и немудрено,—мнѣ шелъ всего лишь девятнадцатый годъ... Я совершенно не сознавалъ, что мнѣ вполнѣ глупо соваться не въ свое дѣло; всѣ ихъ

вожделѣнія должны были быть мнѣ совершенно чужды. Добродушнѣйшія мои хозяйки, однако, оберегали меня: онѣ не выпустили своего жильца-артиста въ день самой горячей свалки. Онѣ меня просто заперли. Я видѣлъ лишь изъ оконъ своей квартиры, на Bernstrasse, какъ созидались баррикады; но на другой день я уже былъ въ толпѣ на площади и видѣлъ затѣмъ всѣ сцены народной революціи... Видѣлъ я тогда и своего профессора Дена: пожилой мужчина, извѣстный контрапунктистъ, съ ружьемъ въ рукахъ, расхаживалъ, въ качествѣ солдата народной гвардіи, часовымъ предъ какимъ-то казеннымъ зданіемъ...

И не думалъ я тогда, какой великій переломъ совершается съ революціоннымъ движеніемъ 1848 года— не только въ политикѣ, но и въ искусствѣ" [1]).

IV.

Въ 1849 году — эпоху неулегшагося еще броженія и отголосковъ 48-го года—Антонъ Григорьевичъ вернулся въ Россію. Административныя строгости, специально паспортныя, были очень усилены тогда вездѣ, а особенно у насъ. Рубинштейнъ разсказываетъ, какъ онъ пріѣхалъ безъ паспорта. Это естественно навлекло на него подозрѣніе и не будь онъ знакомъ съ графомъ Вьельгорскимъ, онъ, можетъ быть, подвергся бы большимъ непріятностямъ. Дѣло было такъ: Антона Григорьевича привели къ тогдашнему оберъ-полицеймейстеру Галахову, которому было доложено, что онъ безпаспортный. Не желая вѣрить объясненіямъ юноши о его недавнемъ прибытіи изъ

[1]) См. Авт. Восп. Руб. стр. 22. 1889. (Изд. „Русск. Старины").

за границы, Галаховъ спросилъ, имѣетъ ли онъ знакомыхъ въ городѣ, которые могли бы поручиться за него. Антонъ Григорьевичъ назвалъ графа Вьельгорскаго. Галаховъ не повѣрилъ, чтобы онъ могъ имѣть такихъ высокопоставленныхъ знакомыхъ, обидѣлся за графовъ Вьельгорскихъ и довольно рѣзко высказалъ это Рубинштейну. Рубинштейнъ же продолжалъ утверждать это знакомство, объясняя его своимъ положеніемъ артиста и даже представилъ письмо отъ Вьельгорскаго. Галаховъ не принялъ во вниманіе и письмо, но послѣ нѣсколькихъ дней увѣщаній многими высопоставленными лицами, наконецъ, смягчился, но потребовалъ *нагляднаго* „удостовѣренія личности артиста“: онъ послалъ своего начальника канцеляріи прослушать игру Рубинштейна и проконстатировать, самозванецъ онъ или нѣтъ. Инструменту ревностнаго блюстителя паспортной системы досталось таки порядкомъ. Раздраженный Рубинштейнъ такъ сильно доказалъ на немъ свою „личность“, что совершенно увѣрилъ, испугалъ даже начальника канцеляріи, который доложилъ объ его необыкновенной игрѣ и Рубинштейна наконецъ отпустили съ миромъ и оставили въ покоѣ [1]). Вскорѣ прислали ему и „видъ“ изъ Бердичева.

Интересный инцидентъ произошелъ также съ нотами Антона Григорьевича. „Иду я за своимъ музыкальнымъ единымъ сокровищемъ, за сундукомъ съ нотами,—пишетъ А. Г. въ своей автобіографіи.—Какъ я уже сказалъ, то были рукописныя мои музыкальныя сочиненія, ими былъ набитъ цѣлый сундукъ,—то были мои труды за трехлѣтнее пребываніе въ Вѣнѣ и Бер-

[1]) См. этотъ инцидентъ, юмористично разсказанный самимъ Рубинштейномъ въ его Автобіогр. Воспомин. стр. 24.

линѣ. Не могу припомнить, почему я пошелъ къ какому-то Февилю и что̀ такое былъ этотъ человѣкъ. Былъ ли онъ въ таможнѣ, въ цензурѣ, въ тайной или явной полиціи... Только сундука моего онъ мнѣ не выдалъ.

„— Извольте видѣть,—объяснилъ мнѣ онъ,—хотя всѣ эти рукописи — ноты, но правительству извѣстно, что анархисты и революціонеры пишутъ свои воззванія и прочія ихъ бумаги условными значками, похожими на ноты... Быть можетъ, это какой-нибудь политическій шрифтъ?! Обождите мѣсяцевъ пять, шесть: можетъ быть вамъ и выдадутъ обратно ваши ноты“.

Нечего дѣлать, я долженъ былъ уйти, а потомъ я сталъ писать по памяти то, что хотѣлъ возстановить изъ моихъ композиторскихъ произведеній, а о злополучномъ сундукѣ и забылъ.

Чтобы покончить съ нимъ, однако, доскажу его судьбу. Прошло нѣсколько лѣтъ. Прихожу я какъ то въ музыкальный магазинъ Бернарда. Тамъ мнѣ говорятъ: „а мы на дняхъ купили ваши автографы, нѣкоторые отрывки изъ музыкальныхъ пьесъ вашего сочиненія, собственноручно вами написанныя“.

— Гдѣ же вы это ихъ купили?

„— А мы купили съ аукціона, продавалось, какъ ненужная бумага, большая куча нотъ“.

— Пошлите, пожалуйста, говорю,—купите и для меня.

„— Нѣтъ, ужь поздно, всю кучу разобрали на потребу — хорошая нотная бумага.

Что же оказалось? Таможня ли, цензура ли, право не помню, видя, что за сундукомъ никто не является—вызывала, вѣроятно, чрезъ публикацію въ „Полицейскихъ Вѣдомостяхъ“ владѣльца сундука; владѣлецъ сун-

дука, т.-е. я, этихъ вѣдомостей не читалъ, за сундукомъ не явился и все его содержимое было продано съ аукціона на вѣсъ. Нѣсколько лѣтъ спустя, когда я въ канцеляріи оберъ-полицеймейстера бралъ заграничный паспортъ, чиновникъ-паспортистъ тоже мнѣ похвасталъ, что и онъ у какого-то продавца старой бумаги купилъ нѣсколько отрывковъ изъ моихъ рукописныхъ сочиненій— это было все изъ того же моего заграничнаго сундука" [1]).

Талантъ Антона Григорьевича не замедлилъ создать ему видное положеніе на родинѣ. Онъ былъ окруженъ, фетированъ и обласканъ. Скоро узнала о немъ и покойная В. К. Елена Павловна. Извѣстная меценатка, она особенно любила музыку и сейчасъ же оцѣнила необыкновеннаго артиста. Она предложила ему быть завѣдывающимъ музыкой при ея дворѣ. А. Г. согласился и въ этомъ званіи жилъ нѣкоторое время въ Каменноостровскомъ дворцѣ. Это положеніе дало ему необходимый досугъ и возможность исключительнѣе посвятить себя сочинительству. Дѣйствительно, въ это время имъ были написаны: сборникъ пьесъ для фортепьяно (ихъ—24) названный „Каменный Островъ" и опера „Дмитрій Донской". Двѣ-три оперы, написанныя имъ еще ранѣе, были исполнены въ присутствіи В. К. Елены Павловны и избраннаго петербургскаго общества. Тогдашній „entourage" Великой Княгини, у которой собирались передовые дѣятели и крупные таланты того времени, салонъ, въ которомъ были своими людьми братья Милютины и др., былъ средой, въ которой, конечно, Рубинштейнъ могъ проводить время не только съ удовольствіемъ, но

---

[1]) См. Автобіогр. восп. А. Г. Рубинштейна, стр. 28.

и съ пользой для своего дальнѣйшаго развитія и знакомства съ текущими вопросами русской жизни, въ которую онъ только что вернулся. Къ тому же и сама В. К. Елена Павловна была женщиной настолько вы дающейся и интересной, что ея общество должно было много способствовать развитію генія молодого артиста. „Да, это была замѣчательная, прямо сказать, необыкновенная женщина, и не безъ вліянія на направленіе внутренней и внѣшней политики Россіи, — пишетъ про нее Рубинштейнъ.— Надо и то сказать, что обставлена была она превосходно; при великой княгинѣ Еленѣ Павловнѣ была баронесса Раденъ, одна изъ умнѣйшихъ женщинъ нашего времени и ей весьма много обязана великая княгиня“ [1]).

V.

Среди своихъ обширныхъ занятій и отношеній А. Г. не бросалъ и концертированіе. Продолжая ѣздить за границу, онъ знакомилъ западъ со своими произведеніями, и его слава, какъ композитора и какъ виртуоза, росла съ каждымъ концертомъ. Снова посѣтивъ Голландію, Германію, Францію, Англію и Италію, А. Г. съ 1854 по 1858 годъ провелъ за границей, возвращаясь только на короткое время въ Россію. Въ это путешествіе онъ съ особеннымъ удовольствіемъ изучалъ Германію. Маленькія нѣмецкія резиденціи наперерывъ фетировали его, приглашали, удивляя Антона Григорьевича процвѣтаніемъ музыки и искусствъ въ этихъ миніатюрныхъ государствахъ. Каждый дворъ, а ихъ было

[1]) См. Автоб. Восп. Рубинштейна, стр. 32.

нѣсколько десятковъ, соперничалъ другъ съ другомъ, по словамъ Рубинштейна, въ покровительствѣ наукамъ, художествамъ и искусствамъ. Университеты соревновали въ привлеченіи къ себѣ выдающихся свѣтилъ науки. Вообще А. Г. всегда оставался того мнѣнія, что объединеніе Германіи не сослужило ей пользы въ дѣлѣ интеллектуальнаго развитія.

Мѣсяцевъ шесть А. Г. провелъ въ Веймарѣ, который поддерживалъ еще традиціи литературнаго и музыкальнаго центра Германіи того времени. Тамъ царилъ Листъ, къ нему стекались на поклоненіе поэты, артисты и музыканты со всего свѣта. Герцогъ очень добродушно принималъ всѣхъ гостей Листа у себя во дворцѣ, и по словамъ Рубинштейна, „что нѣкогда было въ Веймарѣ по отношенію къ Гете, когда про тамошняго герцога можно было сказать: „Мы, милостью Гете, герцогъ такой-то“.... то теперь герцогу весьма хотѣлось установить по отношенію къ Листу“...

Не менѣе интересное время была для А. Г. зима 1856—1857 гг., когда онъ, послѣ трехъ недѣль, проведенныхъ въ Москвѣ при В. К. Еленѣ Павловнѣ по случаю коронаціи, уѣхалъ въ Ниццу. Рубинштейнъ съ особеннымъ, молодымъ и веселымъ чувствомъ вспоминаетъ объ этомъ пребываніи на югѣ, гдѣ у него впервые зародилась мысль о созданіи консерваторіи на Руси. Императрица Александра Ѳедоровна и В. К. Елена Павловна собирали вокругъ себя все, что было выдающагося въ музыкальномъ и политическомъ мірѣ. Ихъ посѣщалъ король Сардинскій Викторъ Эммануилъ, старавшійся веселить, чѣмъ могъ, своихъ гостей; тутъ же Рубинштейнъ познакомился и съ Кавуромъ, объедините-

лемъ Италіи. Часто бесѣдовалъ А. Г. съ Великой Княгиней о насажденіи музыкальнаго образованія на Руси, съ грустью сознавая его болѣе чѣмъ печальное состояніе.

Въ 1857 г. В. К. Елена Павловна возвратилась въ Россію. Рубинштейнъ же посѣтилъ Лондонъ и Парижъ, гдѣ игралъ съ огромнымъ успѣхомъ въ концертахъ Герца и Эрара, а затѣмъ также вернулся въ Петербургъ.

VI.

Поддерживая общеніе съ западомъ, съ его жизнью, которую онъ изучилъ такъ хорошо, молодой артистъ чувствовалъ страшную неудовлетвореность на родинѣ. Невѣжество, пустота поражали его, сердили на каждомъ шагу, огорчали. Но Рубинштейнъ былъ созданъ не для унынія. Все отрицательное въ нашей музыкальной жизни еще сильнѣе подстрекало его къ дѣятельности и сознаніе силы давало ему смѣлость начать многое, на что у другихъ не хватило бы рѣшительности. Да, его энергіи, труду и умѣнью обязаны мы возникновеніемъ музыкальнаго общества, а впослѣдствіи и консерваторіи. Не легко далось это дѣло Рубинштейну. Нужна была вся сила его личности, вся его вѣра и любовь къ искусству, чтобы довести его до конца. Препятствія были самыя разнообразныя. Административныя, во-первыхъ, какъ всегда. Считалось тогда почему-то неблагонамѣреннымъ имѣть оффиціальную музыкальную школу, такъ что прежде, чѣмъ наша нынѣшняя консерваторія стала называться словомъ „консерваторія“ и получила права гражданства, она прошла черезъ разныя стадіи положеній. Администраціи помогали и завистники, готовые всегда мѣшать

иниціативѣ соперника. Бранили Рубинштейна и его друзей „нѣмцами“, что̀ и тогда считалось очень обиднымъ, хотя русскій гиовинизмъ не процвѣталъ еще, какъ теперь. Странно сказать, что даже такіе люди, какъ Сѣровъ, составляли „опозицію“ Рубинштейну и, вслѣдствіе непонятнаго недоброжелательства, всюду старались, гдѣ могли, повредить вновь зарождавшемуся дѣлу.

В. К. Елена Павловна со свойственною ей отзывчивостью и увлеченіемъ стала помогать Рубинштейну въ его предпріятіи. При ея дворцѣ были устроены музыкальные классы, въ которыхъ преподавали Лешетицкій, m-me Ниссенъ-Саломонъ, Венявскій. Тутъ устроенъ былъ и хоръ изъ любителей и любительницъ. Концерты юныхъ музыкантовъ, директоромъ которыхъ былъ самъ Рубинштейнъ, давались очень часто и очень успѣшно. Сборы поступали въ фондъ будущей консерваторіи. Для этого фонда работали всѣ сочувствующіе петербуржцы во всѣхъ слояхъ общества и мало-по-малу набирали скромныя средства.

Особенно ревностными помощницами А. Г. были Юлія Федоровна Абаза, рожденная Штуббе, и Софія Яковлевна Веригина. Взявъ на себя роль посредницъ между Рубинштейномъ и В. К. Еленой Павловной, онѣ съ увлеченіемъ и горячностью относились къ новому дѣлу и принесли ему огромную пользу.

Кромѣ этихъ музыкальныхъ классовъ—зачатка консерваторіи, Рубинштейнъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими преданными ему и дѣлу людьми, изъ которыхъ самымъ энергичнымъ былъ нѣкій тульскій помѣщикъ, хорошій віолончелистъ и страстный любитель музыки В. А. Ко-

логривовъ [1]), мало-по-малу создалъ и музыкальное Общество, воспользовавшись готовымъ уставомъ уже переставшаго тогда существовать кружка любителей при придворной пѣвческой капеллѣ. Новаго Общества въ то время, по словамъ Рубинштейна, никакъ бы не разрѣшили.

Такимъ образомъ, воспользовавшись разрѣшеніемъ уже существовавшему ранѣе кружку, Рубинштейнъ и его друзья въ 1859 году основали „Русское Музыкальное Общество", принятое подъ покровительство В. К. Елены Павловны и теперь именуемое „Императорскимъ". „Роды новыхъ музыкальныхъ учрежденій, говоритъ Рубинштейнъ, были туги, весьма туги" [2]).

Съ какой страстью, убѣжденіемъ занимался дѣломъ русскаго музыкальнаго образованія Рубинштейнъ, можно видѣть изъ статьи, написанной имъ еще въ Вѣнѣ, въ 1855 году, для одного журналѣ и переведенной на русскій языкъ въ 1861 году въ газетѣ „Вѣкъ". Статья эта носитъ названіе „Русское искусство". Ея цѣль доказать обществу необходимость созданія консерваторіи. Онъ говоритъ, что въ Россіи занимаются музыкой только любители и своимъ несерьезнымъ отношеніемъ ничего не дѣлаютъ для ея развитія, а скорѣй даже губятъ ее. Высказывая мысль, что музыкальное искусство, какъ и всякое другое требуетъ, чтобы тотъ, кто имъ занимается, приносилъ ему въ жертву „всѣ свои мысли, всѣ чувства, все время, все существо свое" и что только

---

[1]) См. Автобіограф. Рубинштейна стр. 43, гдѣ авторъ посвящаетъ нѣсколько страницъ воспоминаніямъ объ этой благородной и выдающейся личности.

[2]) См. Авт. В. Руб. стр. 45.

тотъ и можетъ называться артистомъ, ктъ такъ поступаетъ, А. Г. говоритъ далѣе [1]): „По странному стеченію обстоятельствъ въ Россіи почти нѣтъ артистовъ-музыкантовъ въ обыкновенномъ значеніи этого слова. Это происходитъ конечно отъ того, что правительство наше не даетъ, покамѣстъ, музыкальному искусству тѣхъ же привилегій, которыми пользуются другія искусства, какъ-то живопись, скульптура и пр., т.-е. не даетъ тому, кто имъ занимается званіе художника". Указавъ на несомнѣнную музыкальность русскаго народа, на невозможность большинству брать уроки музыки, такъ какъ въ Россіи нѣтъ русскихъ учителей (они же не являются оттого, что имъ было бы невозможно зарабатывать себѣ хлѣбъ, не имѣя никакого званія), А. Г. говоритъ: „въ

[1]) Въ виду интереса и малой извѣстности этой статьи, печатаемъ ее цѣликомъ:

О музыкѣ въ Россіи.

„Кто никогда не смачивалъ слезами своего хлѣба, кто не проплакивалъ цѣлыя ночи у изголовья своей постели, тотъ не знаетъ васъ, о силы небесныя".

Эти слова Гете, запечатлѣнныя столь глубокою истиною для всѣхъ занимающихся искусствами, а слѣдовательно, и музыкою, не имѣютъ такого значенія въ Россіи, потому что здѣсь музыкою занимаются только любители, т.-е. тѣ, которые по своему происхожденію или общественному положенію не дѣлаютъ изъ нея своего насущнаго хлѣба, а занимаются только для собственнаго удовольствія. Изъ этого послѣдняго обстоятельства можно бы, пожалуй, заключить, что музыкальное искусство въ Россіи находится въ блестящемъ положеніи; можно бы подумать, что оно развивается свободно и спокойно, не проклинаемое тѣми, которые съ помощью его старались бы удовлетворить своимъ жизненнымъ потребностямъ. А между тѣмъ, такое заключеніе было бы совершенно несправедливо: музыкальное искусство, покамѣстъ, слишкомъ плохо развилось въ Россіи и держится на слишкомъ нетвердой и невоздѣланной почвѣ. Отчего же это? Именно оттого, что приведенныя нами слова великаго поэта никакъ не могутъ быть примѣнены къ Россіи.

Россіи, гдѣ, кромѣ Петербурга и Москвы, нельзя услышать музыки, по недостатку музыкантовъ, не одна консерваторія, но даже двѣ и три могли бы существовать. И тогда еще вся страна не была бы наполнена музыкантами и не всякій содержатель оркестра и театра въ отдаленныхъ провинціяхъ могъ бы безъ затрудненія составитъ себѣ оркестръ или оперную труппу... Да, устройте консерваторію, дайте званіе человѣку, желающему исключительно предаться своему искусству и тогда пусть себѣ любители занимаются музыкой для собственнаго удовольствія. Вліяніе ихъ уже не будетъ гибельно, потому что рядомъ съ ними станутъ люди, которые, по словамъ поэта, „смачиваютъ слезами свой хлѣбъ, плачутъ цѣлыя ночи у изголовья своей постели и знаютъ васъ, о силы небесныя".

Довольно этихъ отрывковъ, чтобы уяснить себѣ какъ сильно желалъ консерваторіи для Россіи Рубинштейнъ

Музыкальное искусство, какъ и всякое другое, требуетъ, чтобы тотъ, кто имъ занимается, приносилъ ему въ жертву всѣ свои мысли, всѣ чувства, все время, все существо свое; этому искусству оно иногда улыбается, позволяетъ разоблачать свои тайны, и тогда этотъ избранникъ получаетъ право называться артистомъ и привилегію возвѣщать міру свое искусство,— страшный удѣлъ, налагающій на артиста обязанность доставлять своимъ ближнимъ безконечное наслажденіе и дающій ему въ вознагражденіе за это только пальму мученика.

По странному стеченію обстоятельствъ въ Россіи почти нѣтъ артистовъ-музыкантовъ въ обыкновенномъ значеніи этого слова. Это происходитъ, конечно, отъ того, что правительство наше не даетъ, покамѣстъ, музыкальному искусству тѣхъ же привилегій, которыми пользуются другія искусства, какъ-то живопись, скульптура и проч., т.-е. не даетъ тому, кто занимается, званія художника.

Театральная школа и придворная пѣвческая капелла—единственныя у насъ музыкальныя правительственныя учрежденія, но они образуютъ чиновниковъ, а не свободныхъ художниковъ. Положимъ, что сынъ крестьянина или купца одаренъ музыкальнымъ талантомъ и по-

и какъ горячо онъ относился къ осуществленію этой цѣли. Много разъ съ тѣхъ поръ приходилось А. Г. за-

---

желаетъ сдѣлать свое музыкальное образованіе внѣ этихъ учрежденій; окончивъ его, онъ останется безъ званія, долженъ будетъ избрать другой родъ карьеры и навсегда оставить искусство, къ которому чувствуетъ призваніе и котораго, можетъ быть, былъ бы превосходнымъ служителемъ.

Итакъ, музыкою въ Россіи занимаются только любители.

Занимаясь музыкою только для собственнаго удовольствія, любитель, очевидно, при этомъ избѣгаетъ всего, что можетъ ему доставить неудовольствіе и изучаетъ музыку единственно настолько, насколько она можетъ удовлетворить его цѣли. Серьезная, глубокая, идеальная сторона искусства недоступна ему, онъ выбираетъ только стороны поверхностныя, легкія. Но развѣ это не значитъ лишать искусство самаго прекраснаго значенія его? Развѣ оставлять музыку въ рукахъ такихъ людей, которые въ ней видятъ только средство убить время, и не допуская въ область ея тѣхъ, которые всю жизнь посвящаютъ на служеніе ей—не значитъ отнимать у страны однихъ изъ самыхъ важныхъ двигателей ея цивилизаціи?

Понятно, что человѣкъ должностей, статскій или военный, можетъ предаваться избранному искусству только въ то время, когда онъ свободенъ отъ своихъ служебныхъ обязанностей и потому не можетъ изучить его, углубиться въ него. Мы не хотимъ этимъ сказать, что они вовсе не должны заниматься искусствомъ, но всякій согласится съ нами въ томъ, что эти люди никогда не станутъ на высшую ступень его, потому что служебныя занятія ихъ не допустятъ ихъ до этого.

Намъ возразятъ, что Петрарка, Рубенсъ, Фаринелли, Гете и многіе другіе были посланниками и министрами. Возраженіе это не трудно опровергнуть; названные нами великіе люди были артистами и вмѣстѣ съ тѣмъ посланниками, а не посланниками и вмѣстѣ съ тѣмъ артистами; еслибы они родились и воспитывались, чтобы сдѣлаться посланниками и министрами, они никогда не сдѣлались бы великими артистами, но, сдѣлавшись уже ими, они потомъ легко могли быть избраны въ посланники и министры.

Разсматривая ихъ произведенія, мы не можемъ сказать, что они были только любителями и занимались искусствами для собственнаго удовольствія; нѣтъ, они должны были отдаться на судъ самой строгой критики; они должны были отдавать отчетъ въ своемъ артистическомъ вдохновеніи, въ своихъ мечтахъ передъ неумолимымъ судилищемъ своихъ собратій, всего человѣчества и потомства.

щищать съ такимъ трудомъ созданную имъ консерваторію. Онъ всегда смѣло и рѣзко выступалъ противъ ея

Артистъ, требующій поклоненія своимъ произведеніямъ, сдѣлавшій изъ искусства средство къ существованію, тѣмъ самымъ отдаетъ себя на судъ всемірной критики – и безъ этого онъ никогда не произведетъ чего-нибудь великаго. Разочарованіе, прекрасныя мечты, разлетающіяся передъ печальною дѣйствительностью, борьба самолюбія съ судьбою, артистическій фанатизмъ, непризнанный и осмѣянный равнодушною и непонимающею массою, но уважаемый и цѣнимый небольшимъ числомъ людей, строгая, но справедливая критика—вотъ условія, безъ которыхъ нельзя развиться истинному артисту.

Посмотримъ теперь, существуютъ ли эти условія для любителей. Очевидно, нѣтъ. Любитель, занимающійся искусствомъ только для своего удовольствія, не подлежитъ суду критики; напротивъ, его всегда хвалятъ равные и снисходительно судятъ даже артисты, такъ какъ искусство не составляетъ ни главнаго его занятія, ни средствъ къ существованію. Эта-то неприкосновенность любителей пагубна для искусства въ странѣ, гдѣ только они держатъ искусство въ своихъ рукахъ и гдѣ нѣтъ артистовъ отвѣтственныхъ.

Чтобы доказать вредное вліяніе, производимое этимъ порядкомъ вещей на музыку въ Россіи, разсмотримъ, до какой степени доходятъ способности нашихъ любителей и начнемъ съ композиторовъ.

Какого человѣка назвали остроумнымъ за то, что онъ сказалъ одну остроту во всю жизнь?

Какого человѣка назвали философомъ за то, что онъ высказалъ одну высокую мысль?

Не то съ любителями музыки. Пусть любителю удастся сочинить одинъ романсъ, съ болѣе или менѣе счастливымъ содержаніемъ—и онъ считаетъ уже себя композиторомъ. Горе тому, кто захочетъ увѣрить его, что его мелодія, хотя легкая и пріятная, не соотвѣтствуетъ словамъ романса, что въ аккомпанементѣ встрѣчаются ошибки противъ гармоніи, что нужно долго учиться, чтобы сочинить даже небольшую вещь. Любитель съ презрѣніемъ посмотритъ на злонамѣреннаго критика, напечатаетъ свой романсъ, заставитъ какого-нибудь пѣвца итальянской оперы спѣть его, станетъ судить объ искусствѣ и артистахъ, какъ самый лучшій судья, сдѣлается музыкальною знаменитостью города, будетъ безпрестанно сочинять романсы, не замѣчая, что всѣ они—повторенія одной и той же мелодіи, не захочетъ вникнуть въ правила гармоніи и композиціи, начнетъ доказывать, что только мелодія имѣетъ достоинства въ музыкѣ, а остальное—нѣмецкій педантизмъ, и кончитъ тѣмъ, что сочинитъ оперу.

враговъ и, имѣя за собой правду и знаніе, всегда оставался побѣдителемъ въ этой полемикѣ. 11-го іюля

Но, поневолѣ догадываясь, что для сочиненія оперы нужно еще кое-что, кромѣ мелодіи, онъ станетъ читать Фетиса, Маркса, „Искусство Инструментовки“ Берліоза и съ помощью этихъ книгъ и какого-нибудь сочиненія великаго композитора его опера будетъ вскорѣ готова.

Сочинить оперу. Эта мечта и честолюбіе артиста, также присуща и большей части любителей. А между тѣмъ, не говоря уже о талантѣ, сколько надо свѣдѣній, чтобы сочинить оперу. Какъ необходимо при этомъ знаніе всѣхъ вообще искусствъ, чувство изящнаго, которое если не врожденно, то можетъ быть пріобрѣтено тщательнымъ изученіемъ великихъ произведеній, опытность въ произведеніи эффекта, знаніе сцены, характеровъ и многія другія условія „Sine qua non“.— Какъ необходимо знать всю сущность искусства, различные регистры голоса, форму (эту логику искусства) всѣхъ родовъ композиціи съ ея тысячами и тысячами мельчайшихъ подробностей, искусство аккомпанировать пѣнію и пр. пр. Стоитъ припомнить всѣ эти условія, чтобы понять всю смѣлость любителя, принимающагося за сочиненіе оперы— любителя, занимающагося музыкой только для своего удовольствія и употребляющаго на это столько времени, сколько позволяютъ ему это другія его занятія. Къ такимъ попыткамъ нельзя, конечно, примѣнить извѣстную поговорку: „honneur au courrage malheureux“ (слава несчастной храбрости).

Но, не говоря уже объ оперѣ, посмотримъ, что такое романсы любителя, родъ сочиненій, съ которымъ онъ считаетъ себя близко знакомымъ;—развѣ эти романсы согласуются съ тѣми словами, которыя любитель хотѣлъ положить на музыку? Нѣтъ. Много, много, если любитель не напишетъ веселой мелодіи на печальныя слова. Но онъ забудетъ, что печаль въ музыкѣ, какъ и въ жизни, имѣетъ множество оттѣнковъ, какъ-то: меланхолію, отчаяніе, горечь, безропотную покорность судьбѣ и пр. Любитель удовольствуется тѣмъ, что напишетъ мелодію свою въ минорномъ тонѣ, съ арпеджіями, выберетъ преимущественно общеупотребительную форму куплетовъ, не думая о томъ, что часто въ каждой строфѣ заключается совершенно иной смыслъ, требующій другой мелодіи—и романсъ готовъ—и написавшій его вкушаетъ славу композитора. Если же онъ задумаетъ написать романсъ не куплетами, а, что называется, художественный—тогда еще бо́льшая бѣда. Одна послѣдовательность гармоніи уже для него камень преткновенія; начнетъ ли сочинитель съ чистаго трезвучія и съ септаккорда, все равно, — онъ потеряется въ тонахъ несродныхъ

1889 г. сново было напечатано въ „Новомъ Времени“ его письмо подъ заглавіемъ „Еще о консерваторіяхъ“.

тому, съ котораго онъ началъ; хочетъ онъ возвратиться къ первоначальному тону,—но слова кончились; какъ тутъ быть? Очень просто: не безпокоясь о томъ, какъ удовлетворить формѣ своего сочиненія, и даже одному требованію слуха,—полагаясь на пошлый парадоксъ, будто бы ничего нѣтъ легче, какъ перейти изъ тона въ другой, какой бы то ни было, посредствомъ одного аккорда, сочинитель преспокойно хватается за этотъ легкій способъ выйти изъ затрудненія—на зло музыкѣ и смыслу словъ. Другіе диллетанты безъ церемоній отчаянно держатся съ начала до конца все въ одномъ и томъ же тонѣ и выдаютъ это утомительное однообразіе за меланхолическое чувство.

Мы бы зашли слишкомъ далеко, если бы вздумали обсуживать всѣ недостатки романса, сочиняемаго любителемъ. Но укажемъ для примѣра на пренебреженіе, оказываемое имъ при сочиненіи романсовъ, регистру человѣческихъ голосовъ.—Такіе романсы никогда не пишутся для какого нибудь опредѣленнаго голоса, а могутъ быть пѣты всѣми, т. е. голосами необработанными, потому что эти послѣдніе не могутъ выйти изъ своего регистра, не испортившись. Такимъ образомъ, такой романсъ почти всегда пишется для регистра низкаго; кажется, что онъ написанъ для баритона или контральто, какъ вдругъ попадается фраза въ la, si, ut, т. е. для тенора и только для тенора, даже не для сопрано, потому что эти ноты употребляются этимъ голосомъ въ минуту самаго большого affetto въ оперѣ, а не въ романсѣ. Что же мы выведемъ изъ всего сказаннаго нами о романсѣ любителя? Что въ немъ только иногда попадается счастливая мелодія; но развѣ этого довольно, чтобы удовлетворить требованіямъ искусства? Конечно, нѣтъ; а между тѣмъ критика молчитъ: она нѣма, она не имѣетъ права разбирать сочиненіе любителя, который занимается своимъ искусствомъ для собственнаго удовольствія, безъ желанія славы и денегъ, а между тѣмъ безъ этихъ желаній нѣтъ ходу искусствамъ. Человѣкъ, выпуская въ свѣтъ свое сочиненіе, долженъ стараться пріобрѣсть имъ имя въ музыкѣ, право на славу, европейскую извѣстность, безсмертіе и только тогда онъ будетъ работать, такъ, какъ работаютъ, когда хотятъ сдѣлаться достойными своего искусства. Для этого надо быть свято и всецѣло артистомъ и, главное, ничего не дѣлать *безъ честолюбія*; отсутствіе этого чувства—отличительное свойство натуры посредственной, ведущее къ совершенному застою умственныхъ способностей.

Есть, правда, любители, которые изучаютъ музыкальную теорію, но и въ этомъ они не дѣйствуютъ такъ, какъ истинные художники.

этихъ учрежденій, считаю своею обязанностью сказать нѣсколько словъ въ ихъ оправданіе.

ваніе человѣка нужно употребить нѣсколько лѣтъ и покоряясь такому условію, въ дѣлѣ образованія музыкальнаго отличаются ужаснымъ нетерпѣніемъ. Ученикъ взялъ нѣсколько уроковъ и они хотятъ уже, чтобы онъ исполнялъ эффектную пьесу, каждый мѣсяцъ берутъ лучшаго учителя—(мода на учителей музыки еще измѣнчивѣе, чѣмъ мода на туалеты) не обращаютъ вниманія на старанія совѣстливаго учителя образовать въ ученикѣ вкусъ и пониманіе музыки и навязываютъ ему свои собственныя мнѣнія, лишая непокорнаго своей высокой милости.

Большая часть иностранныхъ учителей, поселяясь въ Россіи во время, необходимое для обогащенія и желая, какъ можно скорѣе, заслужить расположеніе родителей, очень бѣгло проходятъ скучныя, основныя правила музыки и стараются только, чтобы ученикъ выучилъ какую-нибудь модную пьесу; всѣ же основныя правила, безъ которыхъ нельзя сдѣлаться музыкантомъ, или пренебрегаются ими вовсе, или изученіе ихъ продолжается самое незначительное время.

Часто случается, что васъ приглашаютъ въ домъ, называющій себя музыкальнымъ; большая часть приглашенныхъ — музыканты; каждый изъ нихъ умѣетъ сыграть что-нибудь или спѣть арію Россини, Верди, Глинки, романсъ Шуберта, Горджіани. Но попробуйте сыграть или спѣть что-нибудь вмѣстѣ—тріо или квартетъ—вы увидите себя въ невозможности сдѣлать это. Большая часть изъ этихъ артистовъ не можетъ прочесть „à livre ouvert“ 4-хъ тактовъ, не имѣетъ понятія о размѣрѣ, не знаетъ, въ какомъ тонѣ написано сочиненіе и не можетъ произнести ноту прежде, чѣмъ ее не взяли на фортепіано.

Грустно становится, когда видишь такой порядокъ вещей въ странѣ, гдѣ музыка могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станетъ спорить, что русскій народъ одаренъ несомнѣнною способностью къ этому искусству. Мы не позволили бы себѣ никогда высказывать объ этомъ предметѣ такой рѣшительный приговоръ, если бы не завѣдывали однимъ изъ русскихъ музыкальныхъ обществъ и чрезъ то не были въ прямыхъ сношеніяхъ со всѣми, занимающимися этимъ искусствомъ во всѣхъ его отрасляхъ. Собственный опытъ увѣрилъ насъ въ недостаткѣ хорошихъ началъ и вмѣстѣ съ тѣмъ въ томъ, что много хорошаго вышло бы, если бы правительство захотѣло извлечь это искусство изъ забвенія, въ которомъ оно оставляло его до сихъ поръ, т.-е. если бы оно дало ему тѣ же права, какъ и другимъ искусствамъ, словомъ, если бы музыканты пользовались тѣми же правами, какъ и другія художества.

до конца выражаетъ личность А. Г. и можетъ служить хорошей его характеристикой:

ЕЩЕ О КОНСЕРВАТОРІЯХЪ.

(письмо въ редакцію).

Прочитавъ въ вашей газетѣ статью „Наши консерваторіи“, я, какъ одинъ изъ главныхъ зачинщиковъ

вся его игра, словно убаюкивающая звуками, составляла спеціальность великаго артиста, вытекала изъ требованія его собственной натуры и потому никакъ не могла считаться общимъ правиломъ. Любитель, увлекшійся Шопеномъ, упускаетъ изъ виду это обстоятельство, смотритъ на манеру Шопена, какъ на существенное правило музыкальнаго исполненія и, вслѣдствіе этого находитъ, что играть, соблюдая ритмъ, значитъ играть безъ чувства. Приведемъ еще одинъ примѣръ. Тамберликъ въ возвышенныхъ регистрахъ своего голоса, имѣетъ ноты изумительно сильныя: его пресловутый ut dièze извѣстенъ каждому. Любитель, не принимая во вниманіе, сколько долженъ былъ обрабатывать свой голосъ Тамберликъ для этой ноты, забывая, что только посредствомъ усиленной обработки развилась его грудь, расширились легкія, и онъ достигъ до такихъ высокихъ нотъ; любитель говоритъ, что будетъ стараться только, во что бы то ни стало, взять эту ноту. Ему и въ голову не приходитъ, что самый усиленный трудъ, самая сильная настойчивость и терпѣніе — первыя условія хорошаго исполненія.

Но любитель ищетъ только удовольствія и принимается только за вещи легкія. Безъ всякаго предварительнаго изученія онъ, услышавъ вещь, исполненную какимъ нибудь знаменитымъ артистомъ, самъ примется за исполненіе ея. Ему мало нужды, что средства его не позволяютъ ему сдѣлать это: онъ даже часто (въ пѣніи), не имѣя никакого понятія о самыхъ первоначальныхъ правилахъ музыки, объ азбукѣ ея, рѣшается пѣть самыя трудныя оперныя аріи. Мы считаемъ лишнимъ говорить, что здѣсь, какъ и во всякомъ другомъ случаѣ, встрѣчаются почетныя исключенія. Но тутъ число ихъ слишкомъ ничтожно для того, чтобы освободить большинство отъ упрековъ въ черезчуръ безцеремонномъ обращеніи съ искусствомъ.

Все то, что мы сказали о любителяхъ, не можетъ быть отнесено исключительно къ ихъ винѣ: тутъ главную роль играютъ воспитатели и родители. Эти послѣдніе, хорошо зная, что на умственное образо-

ляется, что *при существованіи болѣе 25 лѣтъ нашихъ консерваторій, ни въ одномъ полку нѣтъ русскаго капельмейстера*; но: 1) я лично знаю одного бывшаго ученика консерваторіи, служащаго военнымъ капельмейстеромъ въ провинціи, и, насколько мнѣ извѣстно, были и нынѣ состоятъ еще довольно много военныхъ капельмейстеровъ изъ учениковъ консерваторій; 2) наша молодежь избалована относительно получаемаго содержанія (а оно довольно скудно на подобныхъ мѣстахъ) и относительно пребыванія въ музыкальной атмосферѣ столицъ, гдѣ она слышитъ оперы и концерты, знакомится съ исполнителями, сочинителями, преподавателями, музыкальными писателями и пр. и пр., а мѣсто капельмейстера въ какомъ-либо полку въ провинціи лишаетъ ее всего этого и потому она неохотно идетъ на такого рода музыкальную карьеру; 3) снабжать армію русскими капельмейстерами есть въ сущности дѣло военнаго ми-

---

какъ напр. въ Германіи, гдѣ каждое мѣстечко имѣетъ свой оркестръ, оперу, пѣвческое училище, филармоническое общество, мы бы первые не совѣтовали учреждать консерваторію, чтобы не распложать числа молодыхъ людей, которые напрасно искали бы средствъ къ существованію, по множеству музыкантовъ. Но въ Россіи, гдѣ кромѣ Петербурга и Москвы, нельзя услышать музыки, но недостатку музыкантовъ, не *одна* консерваторія, но даже *двѣ* и *три* могли бы существовать. И тогда еще вся страна не была бы наполнена музыкантами, и не всякій содержатель оркестра и театра въ отдаленныхъ провинціяхъ могъ бы безъ затрудненія составить себѣ оркестръ или оперную труппу.

Да устройте консерваторію, дайте званіе человѣку, желающему исключительно предатяся своему искусству, и тогда пусть себѣ любители занимаются музыкой для собственнаго удовольствія. Бліяніе ихъ уже не будетъ гибельно, потому что рядомъ съ ними станутъ люди, которые, по словамъ поэта, „смачиваютъ слезами свой хлѣбъ, плачутъ цѣлыя ночи у изголовья своей постели и знаютъ васъ, о силы небесныя“.

А. Рубинштейнъ.

нистерства, которое бы могло, если нужно, достигнуть цѣли учрежденіемъ *спеціальныхъ* музыкальныхъ школъ для образованія военныхъ капельмейстеровъ, такъ же какъ существуютъ пѣвческая капелла, которая имѣетъ спеціальную школу для образованія церковныхъ регентовъ, и театральное училище, для спеціальнаго образованія театральныхъ исполнителей. Есть, правда, возможность соединить всѣ эти спеціальности въ одномъ и томъ же учрежденіи, но для этого потребовались бы гораздо болѣе значительныя и щедрыя казенныя субсидіи, чѣмъ тѣ, которыми пользуются въ настоящее время консерваторіи, и, кромѣ того, это „раздразнило бы многихъ гусей".

Вы говорите о *совершенной ничтожности результатовъ въ нашихъ консерваторіяхъ*; это меня крайне удивляетъ. Сочинители: *Чайковскій*, *Соловьевъ*, *Лядовъ*, *Аренскій*, теоретики: *Губертъ*, *Ларошъ*, *Сакети*, *Рубецъ*, *Мареничъ*; капельмейстеры: *Альтани*, *Зике*; пѣвицы и пѣвцы: *Лавровская*, *Стравинскій*, *Лоди*, *Тартаковъ*, *Усатовъ*, фортепіанисты: *Есипова*, *Терминская*, *Бенуа*, *Дункань*, *Блуменфельдъ*, *Сафоновъ*, *Сапельниковъ*; віолончелисты: *Вержбиловичъ*, *Гленъ*; скрипачи: *Галкинъ*, *Краснокутскій*, *Пушиловъ*, *Пустернаковъ*, *Колаковскій*, *Крюгеръ*; контрабасистъ: *Пертель*; музыкальные дѣятели: *Слатинъ* въ Харьковѣ, *Пухальскій* въ Кіевѣ, *Ипполитовъ-Ивановъ* въ Тифлисѣ (которые своею дѣятельностью заслужили себѣ признательность отъ мѣстностей, въ которыхъ они трудятся на благо музыкальнаго искусства) и т. д. — это ли все ничтожные результаты? И я тутъ упоминаю только нѣсколько именъ бывшихъ учениковъ одной С.-Петербургской консерваторіи. Достаточно назвать имена:

Танѣевъ, Зилоти, Барцевичъ, Брандуковъ, чтобы доказать, что и московская консерваторія не безъ результатовъ. Кромѣ того факты, что болѣе одной трети всѣхъ театральныхъ оркестровъ состоитъ изъ бывшихъ учениковъ консерваторій, что регентъ пѣвчихъ Исаакіевскаго собора — бывшій ученикъ консерваторіи, что большая часть преподавателей или преподавательницъ въ институтахъ, другихъ учебныхъ заведеніяхъ, вообще въ городѣ и также въ провинціи суть бывшіе ученики или ученицы консерваторій, что вкусъ и пониманіе серьезной музыки въ публикѣ значительно поднялись именно при существованіи консерваторій — это все, по моему мнѣнію, довольно значительные результаты.

Вы говорите, что *наши консерваторіи скопированы съ французскихъ.* Я съ этимъ не могу согласиться, такъ какъ программа нашихъ консерваторій гораздо серьезнѣе и требовательнѣе не только французскихъ, но и всѣхъ заграничныхъ консерваторій.

Вы говорите, что *лучшая пора парижской консерваторіи была во время директорства Саретъ.* Не оспаривая его заслугъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, однако, считаю, какъ это и всѣмъ извѣстно, что время блеска парижской консерваторіи было время *Керубини* и *Обера*, именно время директорства музыкальныхъ *спеціалистовъ.*

Вы находите, что въ нашей консерваторіи *даютъ* поверхностное музыкальное образованіе. Это я положительнѣйшимъ образомъ отрицаю. Можетъ быть, въ нѣкоторыхъ случаяхъ филантропія брала верхъ надъ педагогической строгостью,—но я увѣренъ, что ученики, удостоившіеся полученія диплома или аттестата, за весьма

рѣдкими исключеніями, постоятъ за себя и при самыхъ строжайшихъ требованіяхъ съ нихъ.

Далѣе вы затрогиваете *медицинскую сторону, психопатію, нервы* и т. д.; это вопросы, не подлежащіе моему сужденію, и потому я о нихъ не стану говорить.

Вы говорите, что многіе, учась въ консерваторіи, *отлыниваютъ отъ воинской повинности*; это — клевета, и я увѣренъ, что каждый изъ бывшихъ и настоящихъ учениковъ консерваторіи приметъ за личную обиду такого рода взглядъ на ихъ гражданскую совѣсть.

Распложеніе жидовъ въ столицѣ не можетъ быть поставлено въ вину консерваторіи, такъ какъ, по распоряженію г. градоначальника, ни одинъ жидъ не принимается въ консерваторію, пока не принесетъ сперва разрѣшенія на жительство въ столицѣ. Касаясь этого пункта, я не умолчу о слѣдующемъ фактѣ: во время моихъ путешествій заграницею, мнѣ неоднократно приходилось слышать отъ директоровъ консерваторій, преподавателей пѣнія или игры на инструментахъ замѣчаніе, что къ нимъ такъ много *русскихъ* пріѣзжаютъ учиться; „неужели въ Россіи не существуетъ возможности музыкальнаго образованія?", спрашивали они меня. Оказывалось, что большая часть этихъ пріѣзжихъ русскихъ — евреи. Заграницею имѣютъ наивность принимать каждаго русскаго подданнаго за русскаго!...

Вы утверждаете, что *для національнаго характера въ нашей музыкѣ консерваторіи ничего не сдѣлали*. Да вѣдь это совсѣмъ до нихъ не касается: національное *исполненіе* врядъ ли можетъ существовать, а національное *сочиненіе* зависитъ отъ личности сочинителя. Дѣло консерваторіи — дать правильное музыкальное образова-

ніе, т.-е. научить теоріи музыки (тутъ національность не причемъ), познакомить учащихся съ формами и духовнымъ содержаніемъ классическихъ произведеній (опять національность не причемъ), а насчетъ знакомства съ отечественными произведеніями дѣлается въ консерваторіи все, что нужно; учащимся предоставляются ложи въ оперу, входъ безплатный на репетиціи и концерты,— въ классахъ задаютъ для исполненія какъ вокальныя, такъ и инструментальныя замѣчательнѣйшія отечественныя произведенія.

Въ старые годы были дѣйствительно русскіе композиторы. Да, въ старые годы существовали также Пушкинъ, Лермонтовъ, Крыловъ, Гоголь, Брюловы, Клодты и т. д.; вина ли это учебныхъ заведеній, что нынѣ такихъ нѣтъ? Школа помогаетъ геніямъ, но ихъ не рождаетъ. Я не думаю, что *М. И. Глинка* считалъ бы потеряннымъ временемъ или излишними свои занятія съ *Деномъ*; именно поэтому, помимо своего генія, онъ научился правильно (въ смыслѣ теоріи) писать, чего нельзя сказать о Даргомыжскомъ, Сѣровѣ, Мусоргскомъ и пр., которые не такъ серьезно учились, какъ онъ.

О талантливыхъ исполнителяхъ я уже выше упомянулъ; здѣсь же прибавлю, что то, что̀ во главѣ придворной капеллы стоитъ не русскій капельмейстеръ, не есть доказательство, что русскихъ капельмейстеровъ не существуетъ. *Дудышкинъ,* бывшій ученикъ консерваторіи, управлялъ оркестромъ драматическаго любительскаго кружка и теперь состоитъ капельмейстеромъ русской оперы въ провинціи. *Тушмаловъ*, бывшій ученикъ консерваторіи, положительно одаренъ дирижерскимъ талантомъ, но не находитъ себѣ занятія, и т. д. Въ нынѣш-

немъ году окончили свое образованіе въ консерваторіи такіе исполнители, какъ *Бзуль* (віолончель), *Млынарскій* (скрипка), *Дубасовъ* (фортепіано), — молодые люди, могущіе съ честью выступить передъ любою публикою, гдѣ бы то ни было.

То, что *русскіе ѣдутъ учиться въ Миланъ* и вообще за границу, доказываетъ только недовѣріе (ни на чемъ не основанное) театральной дирекціи къ консерваторіи, а заграничные преподаватели этому очень рады: это составляетъ главную долю ихъ заработка; за весьма рѣдкими исключеніями, однако, я не вижу, чтобы русскіе возвращались на родину съ особеннымъ усовершенствованіемъ въ ихъ спеціальности; существуютъ только два-три примѣра, что таковые оказались годными для сценической карьеры за границею. Искусства пѣнія въ нынѣшнее время вообще не существуетъ на прежней высотѣ; этотъ вопросъ составляетъ всюду злоба дня; трудно требовать процвѣтанія этого искусства именно въ Петербургѣ, гдѣ ко всѣмъ другимъ препятствіямъ присоединяются и вредныя климатическія условія.

Что бываютъ промахи и прегрѣшенія въ консерваторіяхъ—никто это такъ ясно не видитъ и не сознаетъ, какъ я, но гдѣ то учрежденіе, въ которомъ не существуетъ никакихъ промаховъ и прегрѣшеній? А когда я вспомню музыкальную Россію 25 лѣтъ тому назадъ и сравниваю ее съ нынѣшнею, то я не могу не воскликнуть: неужели такихъ огромныхъ результатовъ консерваторіи могли дать въ 25-ти-лѣтній срокъ своего существованія.

Въ заключеніе не могу не выразить своего крайняго удивленія тому тону недоброжелательства или, по мень-

шей мѣрѣ, ироніи, который принимаетъ вся пресса, какъ только рѣчь заходитъ о нашихъ консерваторіяхъ или объ Императорскомъ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ! Тутъ уже истинно оправдывается поговорка: „nul n'est prophète en son pays“.

Директоръ С.-Петербургской Консерваторіи

А. Г. Рубинштейнъ.

Петергофъ, 8-го іюля 1889 г.

VII.

Создать совершенно новое учрежденіе—дѣло нелегкое и нелегкое особенно потому, что участники въ предпріятіи рѣдко проявляютъ единодушіе. Одинъ вноситъ въ общество, хотя и честные, но слишкомъ односторонніе взгляды, другой ищетъ удовлетворенія своихъ собственныхъ интересовъ, третій увлекается черезъ край и порывами своей непрактичной фантазіи тормозитъ дѣло. Для успѣха такого труднаго и сложнаго предпріятія необходимъ вождь сильный, энергичный, человѣкъ хорошо понимающій задачи общества и, что самое главное, человѣкъ, способный согласовать на практикѣ желаемое съ возможнымъ. Такимъ именно дѣятелемъ для нашей консерваторіи оказался А. Г. Рубинштейнъ. Музыкальные классы, устроенные при дворцѣ В. К. Елены Павловны, необходимо было оформить, написать для нихъ уставъ, дать имъ названіе. „Консерваторіей назвать ихъ въ то время было невозможно. Приходилось придумать такую форму, которая не отражала бы ни въ чемъ ино-

страннаго вліянія. Наконецъ, всѣ примирились на словахъ „Музыкальная Школа“ и „преподаватели“ вмѣсто „консерваторіи“ и „профессоровъ“ [1]). Написанъ былъ уставъ и въ 1862 году наша настоящая консерваторія была открыта. Рубинштейнъ, котораго выбрали ея директоромъ, долженъ былъ держать *экзаменъ*. „А судьи кто?“ Спрашиваете вы. Нашлись и судьи...

Дѣйствительно, былъ составленъ „jury“, въ составъ котораго вошли Бахметьевъ — директоръ пѣвческой капеллы, Толстой (Ростиславъ), Мауеръ, Лядовъ (Константинъ) авторъ „возлѣ рѣчки, возлѣ мосту“ и еще нѣсколько капельмейстеровъ. Они задали на доскѣ Рубинштейну задачу, заставили его спѣть, затѣмъ предложили ему написать фугу и прочесть партитуру съ листа. Прослушавъ кстати и игру Рубинштейна, они объявили ему, что онъ выдержалъ испытаніе. Какъ долженъ былъ гордиться нашъ „maestro“ такимъ блестящимъ успѣхомъ!

Получивъ званіе директора новой „Музыкальной Школы“, Рубинштейнъ 5 лѣтъ оставался на этомъ посту, занимаясь, помимо директорства, классомъ спеціальной игры на фортепіано, классомъ инструментовки и ансамбля. Онъ же велъ и хоровой классъ, дирижировалъ симфоническими концертами и игралъ въ нихъ. Словомъ, съ 9 ч. утра до 9 вечера онъ ежедневно работалъ въ консерваторіи. Ея профессора въ то время были: Заремба, Лешетицкій, Черни, Виллуанъ, К. Ю.

---

[1]) Названіе „консерваторія“ и званіе „профессора“—новая „музыкальная школа“ и ея „преподавателя“ получили только съ 1873 года, когда, послѣ смерти В. К. Елены Павловны, В. К. Константинъ Николаевичъ принялъ ее подъ свое покровительство и былъ пересмотрѣнъ ея уставъ.

Давыдовъ, Венявскій, Г-жи: Раабъ, Цабель, Мендорфъ, Генріета Ниссенъ-Саломонъ, К. Б. Шубертъ, П. А. Петерсонъ, I. А. Вейкманъ, Воячекъ, Ковалько, Репетто, К. К. Фанъ-Аркъ, Д. Д. Кроссъ, А. И. Рубецъ, Іогансонъ и др.

Дѣло шло очень успѣшно, консерваторія подготовляла выпускъ своихъ учениковъ, общественный интересъ къ музыкѣ увеличивался и общій уровень музыкальнаго развитія въ обществѣ поднимался и росъ.

Черезъ 3 года, т.-е. въ 1865 году, Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ, пользуясь совѣтами брата, также открылъ въ Москвѣ консерваторію, вторую въ Россіи; онъ былъ ея директоромъ, какъ извѣстно, до самой своей смерти.

Какъ богатъ этотъ періодъ дѣятельности А. Г. матеріалами для его характеристики!.. Мы видимъ неутомимаго, и, что самое главное, добровольнаго труженика, всецѣло отдающагося дѣлу, которое онъ любитъ и въ которое онъ вѣритъ. Чувство долга онъ ставитъ выше всего и, не желая ни на іоту поступиться тѣмъ, что ему кажется правымъ, навлекаетъ на себя массу нареканій. Рѣшаются даже упрекать его въ недостаткѣ доброты, когда его сердечная отзывчивость не только была уже извѣстна всѣмъ, но имѣла даже оффиціальныя доказательства: во время его перваго директорства у А. Г. было девять стипендіатовъ, многіе концерты онъ давалъ исключительно съ благотворительною цѣлью, не оставляя себѣ ничего изъ громадныхъ сборовъ, которыми всегда увѣнчивалась его игра.

Извѣстный критикъ и ученикъ Антона Григорьевича, Г. А. Ларошъ, такъ говоритъ объ этомъ періодѣ консерваторской жизни: „Тогдашняя консерваторія была маленькая

и помѣщалась во флигелѣ элегантнаго барскаго дома Демидова, нынѣ уже не существующаго, на углу Демидова переулка и Мойки; на мѣстѣ его выстроена пятиэтажная громада, принадлежащая г. Корпусу. Главное зданіе дома съ важностью, по московски, стояло во дворѣ, отдѣленномъ рѣшеткой отъ набережной, а съ насъ довольно было и флигеля, да и тотъ мы раздѣляли съ такъ называемымъ нѣмецкимъ клубомъ. Но организація училища была полная съ первыхъ дней его существованія; были классы и курсы всѣхъ видовъ, исключая конечно трехъ старшихъ, такъ какъ первый выпускъ состоялся лишь три года спустя (1865). Совершенная новизна дѣла видимо оживляла и подзадоривала учениковъ: господствовало какое-то бодрое, радостное настроеніе и этотъ общій духъ видимо отражался на молодомъ основателѣ консерваторіи, радовалъ и бодрилъ его" [1]). И далѣе: „обращаясь опять къ консерваторіи шестидесятыхъ годовъ, я скажу, что главнымъ образомъ характеризуетъ отношенія А. Г. къ ученикамъ. Онъ былъ, несмотря на свою молодость, несмотря также на массу занятій и цѣлей, совершенно постороннихъ консерваторіи, настоящимъ отцомъ учениковъ. Семейныя отношенія, какъ извѣстно, не исключаютъ ни размолвокъ, ни недоразумѣній, ни бурныхъ сценъ. Всего этого было достаточно и у Рубинштейна съ учениками, а бурныхъ сценъ, по его впечатлительному характеру, было, пожалуй, даже больше, чѣмъ нужно. Въ семьѣ случаются дѣти непослушныя и строптивыя, какъ бы родившіяся на свѣтъ съ готовымъ протестомъ противъ авторитета, и такихъ приш-

[1]) См. А. Г. Рубинштейнъ въ Воспоминаніяхъ Г. А. Лароша, ст. 80, въ приложеніи къ Автобіогр. свѣд.—изд. Русск. Стар. 1889 г.

лось пѣстовать и Рубинштейну. Изъ бывшаго у него въ рукахъ человѣческаго матеріала вышла впослѣдствіи и оппозиція ему. Скажу болѣе: нѣтъ ни одного его ученика, котораго можно было бы назвать прямымъ подражателемъ ему, что, по моему, служитъ свидѣтельствомъ его уваженія къ свободѣ ученика, къ личности музыкальнаго таланта. Какъ бы ни расходилось направленіе, усвоенное бывшимъ ученикомъ А. Г., съ тѣмъ, которое такъ выпукло и энергично запечатлѣлось въ творцѣ „Океана", онъ никогда, пока хоть сколько-нибудь находитъ или надѣется найти въ человѣкѣ серьезный трудъ и честное стремленіе, не прекращаетъ и не измѣняетъ къ нему своихъ личныхъ отношеній. Вся Европа знаетъ о необыкновенной щедрости Антона Григорьевича, о его страсти благотворить на самую широкую ногу, но едва ли въ равной мѣрѣ извѣстна эта, если можно такъ выразиться, щедрость духа, въ силу которой онъ ни зла не помнитъ, ни къ несовершенствамъ не придирается, ни на разногласіяхъ не останавливается, а напротивъ, пользуется малѣйшимъ поводомъ къ сочувствію, малѣйшимъ правомъ любить и поддерживать. Если мы, ученики, были ему такъ дороги, то это происходитъ оттого, что Антону Григорьевичу дорого человѣчество и что самыя высокія, самыя идеальныя стремленія человѣчества нашли въ немъ глубоко вѣрующаго поклонника, подобно тому, какъ они въ немъ же нашли могучаго, вдохновеннаго представителя [1]).

И такого-то организатора, такого вождя и человѣка не съумѣли оцѣнить... Впрочемъ, людей, которые рабо-

---

[1]) См. А. Г. Рубинштейнъ въ Воспоминаніяхъ Г. А. Лароша. Стр. 90.

таютъ исключительно для дѣла, прямо не любятъ. Они слишкомъ неудобны. Ихъ образъ дѣйствій слишкомъ прямъ и открытъ, чтобы за ихъ спиной втихомолку устраивать разныя дѣла и дѣлишки.

Не взлюбили и Рубинштейна. Къ тому же тутъ примѣшалась еще исторія съ экзаменами (это былъ третій выпускъ, 1867 года). Дѣло въ томъ, что въ нашемъ обществѣ въ то время существовали удивительные взгляды на музыку, а стало быть и на вновь возникшее учрежденіе. Многія дамы никакъ не могли себѣ представить, чтобы преподаваніе въ ней происходило на русскомъ языкѣ. Отдавая туда своихъ дочерей, часто выражали желаніе, чтобы кромѣ музыкальнаго ихъ образованія было обращено вниманіе и на языки; для другихъ консерваторія являлась складочнымъ учрежденіемъ для неудачниковъ и слабоумныхъ дѣтей, неспособныхъ проходить какой-либо другой учебный курсъ. Вслѣдствіе такого взгляда являлось переполненіе и, по словамъ самого Рубинштейна, „консерваторія, которая должна была вырости въ вышину, раздалась въ ширь и стала музыкальной фабрикой“ [1]). При экзаменахъ неизбѣжно должны были произойти неудовольствія. Рубинштейнъ считалъ своимъ долгомъ отбросить плевелы и сохранить въ консерваторіи только настоящіе таланты, изъ которыхъ могли выработаться дѣйствительные музыканты на славу новому учрежденію и пользу родинѣ. Конечно на него посыпались нареканія и явилось даже противодѣйствіе. При этомъ разногласіе Рубинштейна съ его противниками выразилось въ слѣдующей пропорціи. А. Г., желая для

[1]) См. Автобіогр. воспом. А. Г. Рубинштейна, стр. 57.

примѣра и репутаціи только-что начатаго дѣла, по крайней мѣрѣ, первые выпуски сдѣлать достойными серьезнаго учрежденія, былъ очень требователенъ на экзаменахъ и соглашался на семь дипломовъ. Его же заставили выдать девятнадцать. Ставя такъ высоко значеніе консерваторіи и не имѣя возможности вести дѣло, какъ онъ находилъ правымъ и необходимымъ, А. Г. отказался отъ директорства и, несмотря на адреса, поднесенные учениками, на самыя горячія просьбы многихъ профессоровъ, не поколебался въ своемъ рѣшеніи и оставилъ консерваторію.

VIII.

Еще въ 1865 году А. Г. женился на Вѣрѣ Александровнѣ Чекуановой. Происходя по матери изъ рода Крюковскихъ, она была съ головы до ногъ свѣтской женщиной — „une femme du monde parfaite", которою и осталась во все продолженіе своего жизненнаго пути съ знаменитымъ „maestro". У Рубинштейна было трое дѣтей, младшій изъ которыхъ, Александръ, скончался 2 года тому назадъ. Дѣти, повидимому, не унаслѣдовали вкусовъ и таланта отца. Женитьба естественно принесла съ собой и многія обязанности. Приходилось думать объ обезпеченіи семьи и слѣдовательно продолжать концертировать. Много путешествуя по Европѣ, А. Г. дѣлалъ очень интересныя наблюденія относительно музыкальности каждой изъ посѣщенныхъ имъ націй. Германія, по его мнѣнію, самая „музыкальная" страна. Если взять процентъ понимающихъ музыку нѣмцевъ, то ихъ окажется, по словамъ А. Г., 50%, французовъ — 16%, англичанъ—2%, причемъ они еще менѣе музыкальны,

чѣмъ американцы. Мы можемъ вполнѣ вѣрить этой оцѣнкѣ нашего великаго виртуоза. За безпристрастность его сужденія говоритъ и то, что въ Англіи онъ все-таки всегда имѣлъ блестящій успѣхъ и радушный пріемъ. Точно также и въ Америкѣ, куда А. Г., наконецъ, рѣшилъ поѣхать въ 1872 г. Падкіе на все экзотически-знаменитое, янки достойнымъ образомъ приняли нашего великаго соотечественника. Каждый концертъ Рубинштейна былъ настоящимъ событіемъ, газеты и журналы были переполнены имъ, восторгамъ и оваціямъ нѣтъ конца.

Въ одномъ серьезномъ американскомъ музыкальномъ журналѣ „New-York Music-Trade Review“ напечатана слѣдующая интересная рецензія его концерта:

— „Антонъ Рубинштейнъ заигралъ пьесу,—говоритъ рецензентъ этого журнала.—Сначала онъ скользнулъ съ одного конца клавіатуры до другого. Потомъ игра его стала торжественна, какъ въ моментъ, когда на небѣ начинаютъ зажигаться звѣзды. Я видѣлъ, какъ онѣ одна за другою зажигались, становились все ярче и ярче и, наконецъ, какъ бы освѣтили собою весь видимый горизонтъ. Тутъ Рубинштейнъ сталъ извлекать звуки такіе тихіе и нѣжные, какіе могутъ зародиться лишь въ груди человѣка во время тихой молитвы. Затѣмъ чудные звуки его игры начали падать, подобно дождевымъ каплямъ, какъ свѣтлыя слезы радости падаютъ въ морѣ житейскомъ. Музыка его становилась все слаще и слаще и, наконецъ, стала такъ сладка, какъ бываетъ сладка счастливая жизнь, ничѣмъ не омрачаемая. Тутъ публика пришла въ неописанный восторгъ. Рубинштейнъ сдѣлалъ, что-то въ родѣ поклона, которымъ какъ будто хотѣлъ сказать: „хотя я очень вамъ благодаренъ, но все-таки

мнѣ было бы пріятнѣе, еслибы вы меня не перебивали вашими восторгами"…. На минуту онъ замолкъ, чтобы перевести духъ; потомъ пришелъ въ экстазъ, запустилъ пальцы въ волосы, засучилъ рукава, подвинулъ свой табуретъ ближе къ инструменту, перегнулся впередъ и накинулся на бѣдный рояль… Онъ сталъ теребить его по лицу, таскать за носъ, драть за уши, царапать по щекамъ, такъ что рояль буквально заревѣлъ у него. Онъ повалилъ его на полъ и началъ топтать ногами… Рояль то рыкалъ, какъ левъ, то заливался, какъ соловей, то пыхтѣлъ и свисталъ, какъ локомотивъ…

Но неумолимый Рубинштейнъ все не выпускалъ его изъ своихъ могучихъ рукъ. Онъ забрался въ басы и, казалось, зарылся въ самую преисподнюю ада: громъ такъ и покатился изъ конца въ конецъ по темнымъ пещерамъ. Потомъ онъ началъ лѣвою рукою гонять правую руку и загналъ ее изъ преисподней на самыя облака, гдѣ ноты стали острѣе булавокъ и отъ нихъ не осталось ничего, кромѣ тѣней. Но онъ все еще не выпускаль рояля изъ рукъ. Онъ поволокъ его впередъ, потомъ назадъ, извлекая изъ него и сорокъ семь тысячъ двойныхъ узловъ и Perpetuum mobila. Онъ повелъ въ атаку правое крыло, потомъ лѣвое, потомъ центръ, затѣмъ открылъ огонь изъ крѣпостныхъ и осадныхъ орудій, началъ стрѣлять бомбами, гранатами, калеными ядрами, картечью, шрапнелью, взрывалъ мины и пороховые погреба. Земля задрожала, свѣчи прыгали, стѣны качались, полъ поднялся вверхъ, потомъ опустился внизъ, потолокъ треснулъ, все перемѣшалось… При послѣднемъ выстрѣлѣ Рубинштейнъ весь поднялся на воздухъ и спустился на рояль всѣми пальцами своихъ рукъ и

ногъ, колѣнями, локтями и пятками ... Онъ ударилъ за разъ по всѣмъ клавишамъ и всѣмъ струнамъ ... Рояль лопнулъ и разлетѣлся на 75,542 трели и полутрели".

Эта поѣздка въ Америку стоила большей затраты силъ Антону Григорьевичу: въ теченіе 8-ми мѣсяцевъ онъ 215 разъ выходилъ на эстраду, игралъ иной разъ въ 2-хъ и 3-хъ концертахъ въ тотъ же день въ различныхъ городахъ. Дико представить себѣ нашего музыкальнаго бога—Рубинштейна среди безцеремонныхъ и совершенно анти-музыкальныхъ „янки", фамильярно третирующихъ его какъ заморскую диковинку, называющихъ его концерты „Shows". Это чисто американское выраженіе, совсѣмъ по нашему понятію не подходящее къ концерту и трудно переводимое на нашъ языкъ, въ сущности означаетъ „зрѣлище", „выставку" и „представленіе". Антонъ Григорьевичъ терпѣть не могъ этого выраженія. „Какъ будто мои концерты представляютъ изъ себя звѣринецъ", сердился онъ.

„Прекрасно, г. Рубинштейнъ, — обратился къ нему послѣ одного концерта одинъ безцеремонный американецъ, похлопавъ его по плечу и напуская на себя такой побѣдоносный видъ, точно представлялъ изъ себя всю Америку.—Вы хорошо играли, г. Рубинштейнъ, но отчего вы не съиграете чего-нибудь для души? — Для души,—отвѣтилъ Рубинштейнъ, я игралъ для души—для моей души, не для вашей [1]).

— Ну ужъ не дай Богъ никогда поступать въ такую кабалу, пишетъ А. Г. объ этомъ времени. Здѣсь уже нѣтъ мѣста искусству—это чисто-фабричная работа,

---

[1]) См. „Anton Rubinstein" въ „Review of Review" 15 Dec. 1894 г. стр. 542.

обращаешься въ какой-то автоматическій инструментъ; артистъ теряетъ свое достоинство, онъ преподаетъ..." [1]).

Понятно, что послѣ такого опыта А. Г. никогда больше не переѣзжалъ океанъ и даже отказался отъ 600.000 рублей въ 1888 г., предпочитая этому концертированію со свойственнымъ ему безкорыстіемъ чистое служеніе искусству. Къ непріятнымъ впечатлѣніямъ этой поѣздки присоединилась еще морская болѣзнь, которая все время мучила Антона Григорьевича. Впослѣдствіи онъ разсказывалъ, что равномѣрный шумъ машины, стуканье колесъ и жердей дребезжали подъ его черепомъ и превращались въ несчастномъ его воображеніи въ сердитый и назойливый голосъ Кобольда, который напѣвалъ ему въ тактъ мелодію Флотовской Марты: „Amor, das verliebte Kind, lud nur blind, lud nur blind"... (Амуръ, влюбленное дитя, прицѣливался слѣпой). А. Г. съ огромнымъ юморомъ всегда вспоминалъ свое морское путешествіе, говоря, что часы, проведенные имъ на кораблѣ, принадлежатъ къ самымъ ужаснымъ его жизни.

Поѣздка въ Америку положила основаніе матеріальному обезпеченію Антона Григорьевича. Въ 1874 году онъ пріобрѣлъ дачу въ Петергофѣ, въ которой затѣмъ жилъ нѣсколько лѣтъ, не исключая и зимнихъ мѣсяцевъ.

Тамъ свободно отдавался онъ вдохновенію, допуская къ себѣ только ограниченное число близкихъ или интересныхъ ему людей. Вообще А. Г., какъ настоящій художникъ, любилъ уединеніе и природу—этихъ лучшихъ спутниковъ вдохновенія и серьезной работы. И теперь можно видѣть въ небольшомъ мѣстечкѣ въ австрійскихъ альпахъ, на берегу чуднаго Гмунденскаго озера—въ Тра-

[1]) См. Автобіогр. Воспом. А. Г. Рубинштейна стр. 57.

ункирхенѣ—большую свѣтлую комнату во 2-мъ этажѣ неприхотливой дачи—гостинницы, гдѣ А. Г. прожилъ однажды часть лѣта, заканчивая и отдѣлывая своего „Демона“.

Къ тому же и всѣ заботы по устройству концертовъ отошли отъ него. А. Г. уже давно хотѣлось освободить себя отъ безконечныхъ, мелочныхъ хлопотъ и огромной корреспонденціи (которую онъ, къ сожалѣнію для его біографовъ, терпѣть не могъ),—неизбѣжныхъ послѣдствій концертовъ. Приглядываясь къ цѣлой массѣ людей, онъ, наконецъ, нашелъ человѣка, которому передалъ свои дѣла. Это былъ Hermann Wolff, — редактировавшій въ Берлинѣ „Die neue Berliner Musikzeitung“. Юркій и способный Вольфъ сдѣлалъ себѣ на Рубинштейнѣ хорошую карьеру. Онъ сопровождалъ великаго виртуоза на всѣ его концерты и съ большой наблюдательностью изучалъ разнообразную публику и отмѣчалъ то, что приходилось ей болѣе по вкусу. Сдѣлавшись такимъ образомъ хорошимъ психологомъ толпы, онъ основалъ въ Берлинѣ концертную агентуру, которая мало-по-малу развилась до громкаго названія „Concert-direction“.

Антонъ Григорьевичъ продолжалъ ему покровительствовать. Лейпцигскій біографъ Рубинштейна, Eugen Zabel, разсказываетъ комичный инцидентъ про маленькаго Вольфа и великаго Листа. Однажды, въ Веймарѣ, Францъ Листъ, который имѣлъ обыкновеніе пріѣзжать со всей разнообразной свитой своихъ поклонниковъ, сидѣлъ, какъ музыкальный богъ, окруженный всѣмъ веймарскимъ обществомъ. Пріѣзжаетъ туда и Рубинштейнъ. Оба виртуоза радостно встрѣчаются, разговариваютъ, и Рубинштейнъ, который обѣщалъ Вольфу представить его Листу, completeвер-

шенно забываетъ о цѣли своего посѣщенія. Какъ вдругъ рѣзкій голосъ маленькаго человѣчка напоминаетъ ему о себѣ и передъ нимъ выростаетъ концертный агентъ Генрихъ Вольфъ. Рубинштейнъ тотчасъ же беретъ его за руку и представляетъ Листу, который, усмѣхаясь, говоритъ ему добродушнымъ, слегка ироническимъ тономъ: „А вы вѣдь владѣлецъ звѣринца, въ которомъ много львовъ.“ — „Да, отвѣчаетъ Вольфъ, только съ той разницей, что, въ противоположность другимъ звѣринцамъ, меня кормятъ львы.“

Вольфъ былъ очень полезенъ Рубинштейну тѣмъ, что сберегъ ему много силъ. А. Г. постоянно концертировалъ въ Европѣ, причемъ изъ дальнихъ своихъ поѣздокъ онъ съ особеннымъ удовольствіемъ вспоминалъ путешествіе по Испаніи, гдѣ такъ оригинальны люди и страна, гдѣ такъ богата растительность, такъ роскошна архитектура. На вопросъ одной дамы, спрашивавшей его, въ какой странѣ онъ чувствуетъ себя лучше, А. Г. отвѣчалъ: „въ Россіи я живу, въ Германіи я думаю, во Франціи наслаждаюсь, въ Голландіи, Англіи и Скандинавіи — работаю, въ Италіи и Испаніи — изумляюсь, въ Америкѣ—торгую и вездѣ—люблю“ [1]).

Въ одну изъ своихъ артистическихъ поѣздокъ въ 1881 году Рубинштейнъ неожиданно получилъ грустное извѣстіе о тяжкой болѣзни горячо любимаго брата Николая Григорьевича. Пріѣхавъ къ нему въ Парижѣ немедленно, онъ, однако, не засталъ уже его въ живыхъ. Потрясенный этой тяжкою утратою, А. Г. вернулся въ тихій пріютъ своей Петергофской дачи и весь ушелъ въ музыку и работу.

[1]) См. Nationalzeitung—№ 162 Berlin 8/III, 95 г.

Творчество этихъ лѣтъ, проведенныхъ А. Г. въ Петербургѣ, не знало положительно предѣловъ. Онъ какъ бы торопился работать цѣлыми днями и знакомые часто заставали его въ часы раннихъ нашихъ сумерокъ еще надъ нотной бумагой; еле разбирая своими слабыми, утомленными глазами, онъ лихорадочно писалъ, почти не слѣдя за рукой и не подходя къ фортепіано. Болѣе обезпеченное состояніе давало досугъ и весь онъ уходилъ на эту работу композиціи „à vapeur“.

Но, начиная съ 1887 года, у него оставалось гораздо менѣе времени на композицію. Взявъ на себя снова директорство консерваторіи, А. Г. отдавалъ этому дѣтищу бо́льшую часть дня и съ такой же энергіей, съ такимъ же жаромъ, какъ 20 лѣтъ тому назадъ, работалъ для ея пользы и процвѣтанія.

Къ этому же періоду дѣятельности А. Г. относится осуществленіе его давнишней мечты—„общедоступныхъ концертовъ“. Идея этихъ концертовъ была настолько симпатична, потребность въ „общедоступной“ музыкѣ являлась такой насущной потребностью для нашего общества, огромной части котораго наши концертныя цѣны уже абсолютно недоступны, что успѣхъ предпріятія въ первые годы оказался блестящимъ. Къ сожалѣнію, это предпріятіе, какъ и бо́льшая часть дѣлъ, требующихъ затраты постоянной энергіи и инициативы, плохо привилось у насъ. Людей, столь преданныхъ идеѣ, какъ Рубинштейнъ, мало, и хотя руководящимъ стимуломъ во всѣхъ его общественныхъ заслугахъ была исключительно любовь къ музыкѣ, онъ стоитъ одиноко между своими товарищами, которые, какъ будто, служатъ тому же богу.

А. Г. старался создать еще одно дѣло, которое имѣло бы огромное значеніе для развитія нашихъ музыкальныхъ силъ и ихъ опернаго образованія. Онъ задумалъ устроить общедоступную русскую оперу, гдѣ окончившіе ученики консерваторіи могли еще нѣкоторое время оставаться подъ наблюденіемъ профессоровъ и не сразу бы шли въ провинцію. Небогатый же классъ населенія за скромную плату имѣлъ бы возможность слушать порядочную музыку и знакомился бы съ оперной литературой. А. Г. просилъ на это предпріятіе у дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общ-ва всего 50,000 рублей, но не встрѣтилъ сочувствія; директора даже демонстративно отказались отъ этого званія и его благая цѣль и въ высокой степени полезная идея канули въ вѣчность.

IX.

Никто никогда не оспаривалъ у Рубинштейна первенства, какъ виртуоза. Музыканты, критика, публика, какъ здѣсь, такъ и за границей, всегда признавали его „hors concours“ и надѣляли эпитетами „царь піанистовъ“, „недосягаемый“, „несравненный maitre“ и др. Его имя давно присоединено къ тѣмъ единичнымъ именамъ, которыя, какъ будто, родились вмѣстѣ съ нами и суевѣрное восхищеніе передъ которыми, какъ передъ чѣмъ то сверхъестественнымъ, съ дѣтства волновало насъ. Концерты Рубинштейна всегда были событіемъ во всякомъ городѣ Европы, и тотъ, кто не бывалъ на нихъ, едва ли можетъ представить себѣ то увлеченіе, которое охватываетъ всю залу во время его исполненія [1]). Да,

[1]) См. описанія впечатлѣнія игры Рубинштейна извѣстнаго французскаго критика A. Wolff въ книгѣ „la Gloriole“, изданной въ 1888 г.

дѣйствительно, нужно было пережить это „впечатлѣніе", чтобы уяснить себѣ всю силу его удивительнаго таланта. Какъ виртуозъ, А. Г. стоитъ на такой высотѣ, настолько отдѣльно отъ всего остальнаго міра піанистовъ, что какъ то не рѣшаешься дѣлать характеристику его игры. Все кажется блѣднымъ, посредственнымъ при одномъ воспоминаніи о ней. Самое дорогое въ этой игрѣ и при томъ самое незамѣнимое была, несомнѣнно, ея субъективность. Рубинштейнъ творилъ, когда онъ игралъ, написалъ ли онъ исполненную вещь самъ, Бетховенъ ли или Шопенъ. Пальцы для него составляли только средство, орудіе. Звуки, которые лились изъ-подъ нихъ, исходили изъ него самого и окрашенные его индивидуальностью являлись результатомъ сперва понятой и прочувствованной и затѣмъ уже воспроизведенной идеи творенія. — „Воспроизведеніе, какъ сказалъ самъ А. Г., это второе твореніе. Обладающій этой способностью съумѣетъ представить прекраснымъ сочиненіе посредственное, придавъ ему оттѣнки собственнаго изображенія; даже въ твореніяхъ великаго композитора онъ найдетъ эффекты, на которые тотъ или забылъ указать или о которыхъ не думалъ" [1]. — „Необыкновенная сила—одна изъ тайнъ моего „touché", говорилъ Рубинштейнъ; другая — усидчивый трудъ въ моей юности. Я сидѣлъ часами за роялемъ, стараясь уподобить свою фразировку на фортепіано фразировкѣ голоса Рубини. Артистъ доходитъ до превосходства только при трудной работѣ и со слезами, которыя горче смерти [2]".

---

[1] См. „Вѣкъ" за 1861 годъ. Статья Рубинштейна „Русская музыка".

[2] См. A. Rubinstein въ „Review of Reviews" Dec. 15 — 1894, стр. 545.

Всѣ эти преимущества, которыми такъ щедро надѣлила его судьба, А. Г. самъ удвоилъ занятіями и трудомъ. Природный умъ, самостоятельное обо всемъ мнѣніе, большой жизненный опытъ, подкрѣпленный мѣткою наблюдательностью и серьезнымъ чтеніемъ, пополняли его личность и вмѣстѣ съ необыкновенной музыкальной эрудиціей дали намъ того законченнаго, *настоящаго художника*, который возвышался надъ большинствомъ музыкантовъ-исполнителей и рельефно выступалъ въ своей композиторской дѣятельности. Дѣйствительно, всѣ темы оперъ Рубинштейна обличаютъ это высокое развитіе, пониманіе человѣчества въ самыхъ драматическихъ его положеніяхъ. Онъ всегда выбиралъ сильные историческіе сюжеты для своихъ оперъ, какъ напримѣръ, „Маккавеи", „Неронъ", „Моисей", и др.

Композиторская дѣятельность Рубинштейна громадна и обнимаетъ всѣ формы, выработанныя до сихъ поръ музыкой. Первую свою вещь „Oundine" А. Г. написалъ, когда ему было 12 лѣтъ, и съ тѣхъ поръ имъ было напечатано болѣе 150 пьесъ, такое же число романсовъ, множество сонатъ, концертовъ, квартетовъ, квинтетовъ, симфоній и др., словомъ до 119 opus'овъ, не считая еще оперъ и многихъ другихъ вещей, какъ, напр., часто игранный имъ самимъ „Etude auf Falsche Noten", не обозначенныхъ никакими номерами. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ А. Г. такъ же, какъ и въ своей игрѣ, является *крайне индивидуальнымъ и сильнымъ*. Врагъ всего банальнаго, пошлаго въ жизни, онъ и въ музыкѣ сохранилъ самобытную оригинальность—достоинство, которое несомнѣнно составляло первое и необходимое условіе для композитора.

Онъ не только никогда не гонялся за легкимъ успѣхомъ, не подчинялся „модѣ", не потворствовалъ кружковщинѣ и пристрастной критикѣ, но онъ даже безсознательно никогда никому не подражалъ. Бетховенъ, котораго онъ боготворилъ, Бахъ, предъ которымъ преклонялся, Шопенъ, котораго безконечно любилъ, и Шубертъ, съ которымъ такъ охотно мечталъ, не наложили своей печати ни на одно его произведеніе.

Можно критиковать то или другое изъ нихъ, можно предпочитать его симфоническія и камерныя произведенія опернымъ, но нельзя нн у одного изъ нихъ отнять элементъ самостоятельности. Въ своей громадной дѣятельности Рубинштейнъ всегда оставался Рубинштейномъ и служилъ только искусству въ самомъ возвышенномъ его значеніи.

Интересъ Рубинштейна къ разнымъ родамъ музыки не имѣлъ положительно предѣла. Коснувшись всего, затронувъ всѣ роды музыкальныхъ формъ, онъ можетъ сравниться развѣ съ однимъ Бетховеномъ; про котораго въ одной изъ музыкальныхъ лекцій, играя одну изъ его сонатъ, самъ однажды сказалъ: „.... и затѣмъ въ серединѣ, вдругъ — фуга — эта научная, сухая форма, какъ будто Бетховенъ хотѣлъ показать, что и фуга ему доступна" [1]).

А. Г. показалъ намъ, что ему положительно все доступно. Дѣйствительно, удивляешься, когда онъ успѣвалъ столько работать! Вѣдь его жизнь не была, подобни жизни нѣкоторыхъ великихъ нѣмецкихъ композиторовъ, работавшихъ тихо и безмятежно въ своемъ искусствѣ, не зная волненій или трудовъ общественныхъ. Рубинштейнъ всю жизнь былъ общественнымъ

[1]) См. Фортеп. лекціи А. Г. Рубинштейна. 17-я лекція.

дѣятелемъ. Онъ былъ учредителемъ „Русскаго Музыкальнаго Общества“, онъ основалъ „Музыкальную Школу“; директорствовалъ въ ней и позже въ Консерваторіи, проводя тамъ цѣлые дни; давалъ свои „историческіе концерты“, устраивалъ „Общедоступные“ концерты, читалъ курсъ фортепіанной музыки своимъ ученикамъ и т. д. и т. д. И при всемъ этомъ столько творилъ!

X.

Разбирая по родамъ сочиненія Рубинштейна, приходится согласиться со многими критиками, отдающими преимущество его камернымъ и лирическимъ произведеніямъ. Страстно увлекающаяся, порывистая натура Рубинштейна естественно должна была найти въ этихъ музыкальныхъ формахъ наибольшее удовлетвореніе. Романсовъ А. Г. написалъ массу, около 100. Удивительно, какъ, сравнительно, мало они исполняются у насъ; конечно не къ чести игнорирующихъ ихъ пѣвцовъ. Большая часть романсовъ Рубинштейна крайне мелодична; не будучи приверженцемъ новѣйшей речитативной формы, Рубинштейнъ отдавалъ мелодіи главное мѣсто и, не скупясь на звучность и полноту аккомпанемента, все-таки оставлялъ центръ тяжести въ пѣніи. „Lied will ja gesungen sein“ (Пѣснь должна быть спѣта), говоритъ словами Гете Г. Zabel, и Рубинштейнъ твердо помнилъ эту милую мысль. Пѣвцы должны были бы оцѣнить это преимущество. Между тѣмъ, кромѣ поющагося на всѣхъ языкахъ прелестнаго меланхолическаго романса „Азра“ (Op. 32); написаннаго на слова Гете, эллегическаго „Блеститъ роса“ (изъ Op. 72 на слова Boddien) „Зулейка“, „Ночь“, драматическаго по сюжету „Пандеро“

(изъ Ор. 76) и дуэтовъ „Ночь“, „Горныя вершины“, „Туча“, и „Пѣла, пѣла пташечка“ (изъ Ор. 48) и еще нѣкоторыхъ, концертныя программы почти не украшаются романсами Рубинштейна. А какъ хороша его еврейская мелодія изъ Opus'а 78 на слова Лермонтова, какъ поэтична „Русалка“ (Ор. 63), как прекрасно „Утро“ на слова Полонскаго (Ор. 74) для мужского хора, не говоря уже о богатомъ картинами Ор. 91: „Die Gedichte und das Requiem für Mignon“, изображающемъ странствія Вильгельма Мейстера. Въ Германіи часто исполняются номера изъ этого Opus'a. Особенные восторги вызывалъ тамъ № 12, начинающійся словами Миньоны:

„So lasst mich scheinen
„Bis ich werde“.

и № 7, дуэтъ арфиста и Миньоны:

„Nur wer die Sehnsucht kennt,
„Weiss was ich leide“.

№ 13 „Requiem für Mignon. Wenn bringt ihr uns zu stillen Gesellchaft?“ необыкновенно трудная для солистовъ и хора вещь, очень глубоко задумана и является хорошимъ музыкальнымъ воспроизведеніемъ идеи Гете. Затѣмъ, кромѣ прелестныхъ поэтичныхъ пѣсней № 1 и 4, въ которыхъ сперва баритонъ арфистъ — спрашиваетъ „Wass hör' ich draussen vor dem Thor“, а дальше Миньона (сопрано) поетъ: „Kennst du das Land, очень интересенъ: № 5 (тенора) Ich armer Teufel Herr Barron“ комическая вещь, въ которой Рубинштейнъ показалъ намъ свой большой юмористическій талантъ.

Къ этому же роду вокальныхъ произведеній Рубинштейна относятся еще юмористическія иллюстраціи ба-

сенъ Крылова (Op. 64): 1) Кукушка и Орелъ, 2) Оселъ и Соловей, 3) Стрекоза и Муравей, 4) Квартетъ, 5) Парнасъ и 6) Ворона и Курица.

Граціозный, милый юморъ Антона Григорьевича, составлявшій выдающуюся черту его характера, нашелъ въ этихъ басняхъ благодарный матеріалъ и далъ намъ рядъ самыхъ забавныхъ, веселыхъ сценъ, безъ малѣйшаго шаржа или утрировки.

Какъ бы въ подтвержденіе разнообразія своего таланта, Рубинштейнъ, рядомъ съ русскимъ юморомъ, передалъ намъ томную поэзію Востока. Его „Персидскія пѣсни“ (34) полны той глубокой, меланхолической страстности, столь характерной въ восточной музыкѣ. № 1 „Зулейка“ (Nicht mit Engeln blauen Himmelszelt), № 4 „Розанъ“, (Es hat die Rose sich beklagt), № 8 „Нераспустившійся цвѣточекъ“ (Neig schöne Knospe dich zu mir), № 9 „Клубится волною“ (Gelb rollt mir zu Füssen“), и № 11 „Не будь сурова“ (Tuh nicht so spröde, schönes Kind), самыя извѣстныя изъ этихъ пѣсней.

Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть „Сербскія пѣсни“ (Op. 105), изъ 10 номеровъ, которыхъ лучшіе 21) Warum must du welken, schöne Rose; 6) Einen Bruder hat ich, einen Geliebten; 7) O Gott, wo ist mein Ausgewählter. Op. 92, состоящій изъ № 1—„Hecuba“: „Noch einen Blick“, арія для контральто съ оркестромъ и № 2 (сцена) „Hagar in der Wüste“: „Geduld, Geduld mein Kind“, посвященнаго нашей знаменитой пѣвицѣ г-жѣ Лавровской. „Музыкальные вечера“ (Op. 101); въ этомъ оригинальномъ произведеніи двѣнадцать номеровъ, написанныхъ на симпатичныя поэтическія произведенія Алексѣя Толстого. Самые замѣчательные изъ нихъ: № 1 „Коль лю-

бить, такъ безъ разсудку", № 6 „Волки"—баллада; № 7 „Не вѣтры, вѣя съ высоты" и № 11 „Князь Ростиславъ"—характерная, захватывающая вещь.

Отечественная поэзія Жуковскаго, Лермонтова, Пушкина Крылова, Кольцова, Толстого, Полонскаго нашла себѣ въ Рубинштейнѣ достойнаго выразителя. Задушевность его романсовъ, разнообразіе красокъ и образовъ въ нихъ удивительны. А. Г. также черпалъ мотивы для своихъ романсовъ въ стихотвореніяхъ нѣмецкихъ писателей, какъ Goethe, Lenau, Schulze, Uhland, Kletke, Strachwitz и особенно Heine.

Op. 83—цѣлая тетрадь, состоящая изъ 10 романсовъ, написанныхъ на перлы французской, англійской и итальянской литературы. Между ними самые извѣстные: № 1 „Rappelle-toi" на слова Alfred de Musset, № 5 „Tanto gentile"—Dante Alighiere, № 8 „The tear"—Thomas Moore и его же № 9 „Good night".

Въ послѣдніе годы жизни А. Г. написалъ еще сборникъ въ 10 романсовъ, помѣченныхъ ор. 115-мъ. Какъ во всѣхъ его лирическихъ произведеніяхъ, здѣсь много искренности, теплоты и чувства. Эти романсы написаны на произведенія нѣмецкихъ поэтовъ: „Das erste Sommergras" и „Vor der Ernte" (Martin Greif); „Was thut's" (Sigfried Lipiner); „Am Strande" (Georg Sherer); „Seefahrt" (Rudolf Rambach); „An die Vögel" (Robert Hamerling); „Liebeslied" (Otto von Leixner); „Der einsame See" (Max Kalbeck); „Lass mich deine Augen fragen" (Peter Cornelius); „Gebet" (Wilhelm Kunze); „Der Dichter" (Julius Sturm).

Затѣмъ въ мартѣ 1893 года Рубинштейнъ написалъ романсъ: „Wo?", посвященный молодой талантливой пѣ-

вицѣ—ученицѣ нашей консерваторіи, m-lle Жеребцовой и въ декабрѣ того же года романсъ: „Я на тебя гляжу“ („на елку“ —какъ выразился А. Г., посвящая его извѣстному пѣвцу русской оперы г. Яковлеву).

Даже въ такомъ бѣгломъ обзорѣ видно, до чего разнообразенъ и богатъ вокальный репертуаръ Рубинштейна.

Въ этой подавляющей плодовитости и слѣдуетъ, я думаю, искать причину, сравнительно малой популярности его вокальной литературы. Чтобы только узнать Рубинштейна, надо уже много потрудиться, а изслѣдованіе, хотя бы въ своей области, не всегда составляетъ привычки нашихъ соотечественниковъ. Въ Германіи, напр., произведенія А. Г. гораздо болѣе извѣстны, какъ музыкантамъ, такъ и публикѣ. Вотъ почему можно вполнѣ согласиться съ г. Баскинымъ, который высказалъ слѣдующую совершенно вѣрную мысль: „Нѣтъ сомнѣнія, что еслибы Рубинштейнъ не далъ намъ такихъ капитальныхъ произведеній въ другихъ областяхъ композиціи, а писалъ бы только романсы, они навѣрное обратили бы на себя больше вниманія, чѣмъ теперь“ [1]).

XI.

Переходя отъ лирическихъ произведеній Рубинштейна къ камернымъ, чувствуешь, что попадаешь еще болѣе въ сферу великаго виртуоза-композитора. Камерная музыка, въ которой фортепіано занимаетъ такое большое мѣсто, разумѣется, должна была сдѣлаться chef d'oeuvr'омъ его произведеній. Владѣя такъ неподражаемо своимъ ин-

---

[1]) См. А. Г. Рубинштейнъ В. С. Баскина, стр. 74.

струментомъ, изучивъ всѣ его преимущества, тонкости и капризы и вмѣстѣ съ тѣмъ обладая огромной музыкальной эрудиціей, полученной въ строгой нѣмецкой классической школѣ, Рубинштейнъ долженъ былъ съ особою любовью творить именно въ этой области. Кромѣ того, онъ любилъ еще фортепіано за его безконечное разнообразіе, за возможность изображать на немъ положительно всѣ музыкальныя произведенія и даже провѣрять иногда роялемъ ихъ настоящее достоинство.

Говоря о воспроизведеніи оркестроваго сочиненія на фортепіано, Рубинштейнъ замѣчаетъ: „Это, по моему мнѣнію, вѣрнѣйшая провѣрка оркестроваго сочиненія, опернаго или ораторіи, т.-е. по отношенію къ ихъ спеціально музыкальному достоинству. Это какъ бы фотографическій снимокъ съ картины“ [1]).

„Ondine“ (Op. I), первое произведеніе Рубинштейна, написанное имъ 11-ти лѣтъ, положило начало его творчеству въ области камерной музыки. Она была издана Шлезингеромъ въ 1843 году и, хотя самъ Рубинштейнъ говоритъ о ней, какъ о пустой вещи, „такъ, переливанье изъ пустого въ порожнее“, *Шуманъ* далъ о ней слѣдующій очень лестный отзывъ [2]):

[1]) См. „Музыка и ея представители“ А. Рубинштейна. Стр. 117.

[2]) Напечатано имъ первоначально въ „Neue Zeit. f. Musik“ вошло и въ полное собр. его сочин. см. Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker von Robert Schumann. Leipzig. 1854. Band IV.

„Первая работа даровитаго мальчика-піаниста-виртуоза, уже покрытаго громкой славой. Обладаетъ ли онъ и выдающимся творческимъ дарованіемъ—рѣшить по лежащему передъ нами первому произведенію ни въ положительномъ, ни въ отрицательномъ смыслѣ невозможно. Но уже преобладаніе въ небольшой вещицѣ мелодическаго элемента—хотя мелодія и не являетъ собой какой-нибудь новизны прекраснаго — подаетъ надежду, что авторъ уже началъ постигать самую сущность музыки и будетъ чѣмъ дальше, тѣмъ удачнѣе раз-

„Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon grossen Ruhm gemacht. Ob er auch bedeutendes productives Talent habe, lässt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten, noch verneinen. Doch in dem kleinen Stücke das melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, lässt hoffen, dass er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet seinen Grund zumeist in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von jungen Jahren nicht erwarten. Zu keinem Falle dürften aber unreine Harmonien stehen bleiben, wie . . . .



Jeder irgend leidlich gewandte Musiker hätte ihm die Stelle verbessern können".

виваться въ этомъ направленіи. Названіе этюда основано, главнымъ образомъ, на волнообразномъ движеніи фигуры аккомпанемента; чего либо болѣе оригинальнаго, вполнѣ совершеннаго по законченности нельзя было и ждать отъ такого юнаго возраста. Но ни въ какомъ случаѣ не должны быть допускаемы неточныя гармоніи въ родѣ:

(См. выше, ноты).

. . . .

Всякій мало-мальски опытный музыкантъ могъ бы исправить ему это мѣсто".

Вотъ послѣдовательный списокъ произведеній, написанныхъ Рубинштейномъ для инструмента, изъ котораго онъ умѣлъ вызывать такіе неземные звуки [1]):

Opus 1. Undine. Etude.
„ 2. Двѣ фантазіи на русскія народныя пѣсни: а) Внизъ по матушкѣ по Волгѣ, б) Лучинушка.
„ 3. Deux mélodies (F-dur и H-dur).
„ 4. Masurka-Fantaisie (G-dur).
„ 5. Три пьесы: а) Polonaise, б) Cracovienne и с) Mazurka.
„ 6. Tarantelle (H-dur).
„ 7. Impromptu-Caprice (A-moll).
„ 9. Октетъ (фортепіано, скрипка, альтъ, віолончель, контрабасъ, флейта и валторна).
„ 10. Каменный Островъ (24 пьесы для фортепіано въ двѣ руки) [2]).
„ 11. Trois morceaux—для скрипки съ фортепіано (также для альта или віолончели съ фортепіано.— Allegro appassionato, Allegro и Andante).
„ 12. Соната въ двѣ руки № 1 (E-moll).
„ 13. Соната для скрипки съ фортеп. № 1 (G-dur).
„ 14. Le bal; десять пьесъ (à deux mains): 1) Impatience, 2) Polonaise, 3) Contredanse, 4) Valse, 5) Intermezzo, 6) Polka, 7) Polka-mazurka, 8) Mazurka, 9) Galop и 10) Le rêve.
„ 15. Два тріо (F-dur и G-moll) для фортепіано, скрипки и віолончели.
„ 16. Trois morceaux: a) Impromptu, b) Berceuse и с) Sérénade espagnole.
„ 18. Соната для віолончели и фортепіано № 1 (D-dur).
„ 19. Соната для скрипки и фортепіано № 2 (A-moll).
„ 20. Соната въ двѣ руки № 2 (C-moll).
„ 21. Trois caprices pour piano seul. (Fis-dur, D-dur, Es-dur).
„ 22. Trois sérénades. (F-dur, G-moll, Es-dur).
„ 23. Шесть этюдовъ для фортепіано (E-dur, C-dur, Cis-moll, Es-dur, F-dur, и G-dur).
„ 24. Шесть прелюдій для фортепіано (As-dur, F-moll, E-dur, H-moll, C-dur и C-moll).

---

[1]) Въ этомъ перечисленіи помѣщены здѣсь исключительно (для облегченія справокъ) фортепіанныя вещи А. Г. и такія, въ которыя входитъ партія фортепіано. Полный же списокъ его сочин. см. въ концѣ книги.

[2]) Всѣ эти произведенія написаны имъ до 1860 г.

Opus. 25. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 1 (E-moll).
„ 26. Двѣ пьесы для фортепіано: a) Romance и b) Impromptu.
„ 28. Deux morceaux для piano: a) Nocturne, b) Caprice.
„ 29. Deux marches funèbres (для фортепіано).
„ 30. Двѣ пьесы для фортепіано: a) Barcarrolle и b) Allegro appassionato.
„ 35. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 2 (F-dur).
„ 37. Akrostichon („Laura“, пять фортепіан. пьесокъ):
№ 1 *L* (F-dur).
№ 2 *A* (G-molle).
№ 3 *U* (B-dur).
№ 4 *R* (D-moll).
№ 5 *A* (F-dur).
„ 38. Suite p. piano: 1) Prélude, 2) Menuet, 3) Gigue, 4) Sarabande, 5) Gavotte, 6) Passacaille, 7) Allemande, 8) Courrante, 9) Passepied и 10) Bourrée [1]).
„ 39. Соната для фортепіано и віолончели № 2 (G-dur).
„ 41. Соната для фортепіано № 3 (F-dur).
„ 44. Soirées à S.-Petersbourg: 1) Romance, 2) Scherzo, 3) Preghiera, 4) Impromptu, 5) Nocturne и 6) Appassionata.
„ 45. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 3 (G-dur).
„ 49. Соната для Viola d'amour et piano (F-moll).
„ 50. Characterbilder въ 4 руки; шесть пьесъ: 1) Ноктюрнъ, 2) Скерцо, 3) Третья баркаролла, 4) Каприччіо, 5) Колыбельная пѣсня и 6) Маршъ.
„ 51. Six morceaux: 1) La mèlancolie, 2) Enjouement, 3) Rêverie, 4) Caprice, 5) Passion, 6) Coquetterie.
„ 52. Trio № 3 (H-dur) для фортеп. скрипки и віолончели.
„ 53. Six Fugues en style libre, introduites de préludes p. piano.
„ 55. Квинтетъ для фортепіано съ духовыми инструментами [2]).
„ 65. Концертъ для віолончели съ фортепіано (A-moll).
„ 66. Квартетъ для струнныхъ инструментовъ и фортепіано (C-dur).
„ 69. Cinq morceaux (для фортепіано): 1) Caprice, 2) Nocturne, 3) Scherzo, 4) Romance, 5) Toccata.
„ 70. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 4 (D-moll).
„ 71. Trois morceaux p. piano: 1) Nocturne, 2) Mazurka, 3) Scherzo.
„ 73. Фантазія для двухъ фортепіано.
„ 75. Album de Peterhof (12 morceaux pour piano).

---

[1]) Эти произведенія (до opus 38 включ.) написаны А. Г. до 1868 г.
[2]) Все это издано до 1876 г.

Opus 77. Фантазія для фортепіано (E-moll).
„ 81. Шесть этюдовъ для фортепіано.
„ 82. Danses de différentes nations. Album de six morceaux: 1) Russie—Russkaja et Trepak, 2) Caucase—Lesginca, 3) Pologne—Mazurka, 4) Hongrie—Czardas, 5) Italie—Tarantelle, 6) Allemagne—Valse.
„ 84. Фантазія для фортепіано съ оркестромъ (C-moll).
„ 85. Тріо № 4 для фортеп. скрипки и віолончели.
„ 86. Andante для скрипки съ фортепіано.
„ 88. Тема и варіаціи для фортепіано (G-dur).
„ 89. Соната для фортепіано въ четыре руки (D-dur).
„ 93. Miscellanées (девять частей).
„ 94. Концертъ для фортепіано (Es-dur).
„ 96. Концертъ для віолончели (D-moll); съ оркестромъ или фортепіано.
„ 98. Соната для скрипки и фортепіано № 3 (H-moll).
„ 99. Квинтетъ (съ фортепіано) (G-moll).
„ 100. Соната для фортепіано № 4 (A-moll).
„ 102. Caprice-russe (для фортепіано съ оркестромъ).
„ 103. Маскарадный балъ (для фортепіано въ 4 руки) 20 пьесъ: № 1. Introduction. № 2. Astrologue et Bohémienne (XVI siècle). № 3. Berger et Besgère (XVIII s.). № 4. Marquis et Marquise (XVIII s.) № 5. Pécheur napolitain et napolitaine (XVIII s.). № 6. Chevalier et Châtelaine (XII s.). № 7. Toréadore et Andalouse (XVIII s.). № 8. Pélerin et Fantaisie (Etoile du soir). № 9. Polonais et Polonaise (XVI s.). № 10. Bojard et Bojarine (XVI s.). № 11. Cosaque et Petite-russienne (XVII s.). № 12. Pacha et Almée (XVII s.). № 13. Seigneur et Dame (de la cour Henri III). № 14. Sauvage et Indienne (XV s.). № 15. Patricien allemand et Demoiselle (XVI s.). № 16. Chevalier et Soubrette (XVIII s.). № 17. Corsaise et femme greeque (XVII s.). № 18. Royal Tarbour et Vivandière (XVIII s.). № 19. Troubadour et Dame souveraine (XIII s.). № 20. Danses.—Арранжированы въ 2 руки Альбертомъ Гейнцомъ.
„ 104. Три этюда, баллада и impromptu.
„ 106. Два квартета (As-dur и F-moll).
„ 108. Тріо № 5 (C-moll), для фортепіано, скрипки и віолончели.
„ 109. Девять пьесъ (для фортепіано):
1) Prélude (à m-me Sophie Menter), 2) Valse (à m-lle Mary Krebs), 3) Nocturne (à m-me Anne Mehling), 4) Scherzo (à m-me Montigny-Remaury), 5) Impromptu (à m-lle A. Zimmermann) 6) Rêverie-Caprice (à m-lle Véra Timanoff).

7) Badinages (à m-r Fr. Planté). 8) Thème varié (à m-r Louis Diémer), 9) Etude in Es.
113. Concertstück pour piano avec accompagnement d'Orchestre.
114. Akrostichon, 5 pièces.
118. Souvenirs de Dresde.

Произведенія не отмѣченныя opus'омъ.

Barcarolle № 4. Piano (G-dur).
Barcarolle № 2. Piano (A-moll).
Bluette pour piano.
Etude № 1, für Pianoforte (auf falsche Noten) C-dur.
Etude № 3, p. le piano.
Euphemia-Polka für Pianoforte.
Fantaisie sur des mélodies hongroises p. piano.
Points d'Orgue p. piano,
Quatre-Polkas pour piano.
Sérénade russe p. piano, composée p. l'Album Bellini.
Trot de Cavalerie, p. piano.
Valse Caprice, p. piano, Es-dur.
Rubinstein A. et H. Vieuxtemps, Grand Duo sur le Prophète de Meyerber, p. piano et violon.

Соната D-dur (Op. 89), написанная для четырехъ рукъ, особенно серьезна и трудна. Сонаты F-dur (Opus 41) и C-moll (Op. 20) носятъ совершенно академическій характеръ. Соната A-moll (Op. 100) нѣсколько утомительна своими длиннотами. Гораздо интереснѣе и красивѣе соната для скрипки A-moll (Op. 19). Она написана въ юные годы композитора; въ ней много прелести и граціозной задушевности. Не менѣе удачны сонаты для віолончели (D-dur (Op. 18) и G-dur (Opus 39) и соната для Viola d'amor et piano въ F-moll (Op. 49), удивительная по красотѣ своего содержанія.

Первые знатоки камерной музыки—нѣмцы, считаютъ тріо для фортепіано, скрипки и віолончели въ B-dur (Op. 52) однимъ изъ красивѣйшихъ произведеній Рубинштейна. „Es birgt in seinem ersten Allegro, пишетъ Vogel въ своей книгѣ о Рубинштейнѣ, viel Feuer und

rasch pulsierendes Leben: ein treues Abbild vom Komponisten, dem es hier geglückt, sich selbst von der besten Seite zu porträtieren; in dem Scherzo wird uns Champagner kredenzt; die Pfropfen knallen, dass es eine Lust ist, und Klavier, Violine, wetteifern miteinander, die geistsprühende Unterhaltung in Fluss zu erhalten und so entspinnt sich ein Tonbild, das dem Vollblut-Pariser als eine der ergötzlichsten musikalischen Kauserien erscheinen darf [1]). А извѣстный Hans von Bülow, познакомивъ своихъ соотечественниковъ съ этимъ тріо въ 1859 году, такъ писалъ о немъ въ „Neue Zeitschrift für Musik“: „Rubinsteins Styl ist Beethovenscher als der Mendelsohnsche, durchsichtiger als der Schumannsche, geschmackvoller und tiefer als der Hillersche. Die Instrumentirung ist meisterhaft, die Clavierpartie bietet geringe Schwierigkeiten, doch ist es klangvoll und brillant, höchst dankbar für den Spieler“ [2]).

Слушая однажды игру Рубинштейна, Бюловъ пришелъ въ такой музыкальный экстазъ, что поцѣловалъ руку Антона Григорьевича. И тотъ же Hans von Bülow,

---

[1]) Въ его первомъ „allegro“ много огня и жизни—вѣрное отраженіе композитора, которому посчастливилось здѣсь дать удачный портретъ съ самого себя; въ „scherzo“ разливается шампанское, пробки весело хлопаютъ, такъ что становится весело и рояль со скрипкой соперничаютъ другъ съ другомъ, чтобы поддержать брызжучій остроуміемъ разговоръ; въ общемъ получается музыкальная картина, производящая на чистокровнаго парижанина впечатлѣніе самой забавной „causerie“. См. Anton Rubinstein, von B. Vogel, стр. 37.

[2]) Стиль Рубинштейна болѣе напоминаетъ Бетховена, чѣмъ Мендельсоновскій, прозрачнѣе, чѣмъ Шумановскій, красивѣе и глубже, чѣмъ Гиллеровскій. Инструментовка исполнена мастерски, фортепіанная часть представляетъ мало затрудненій, но она звучна, блестяща и весьма благодарна для исполнителя.

при репетиціи симфоніи А. Г.—„Океанъ“ однажды вдругъ затопалъ ногами, бросилъ партитуру и воскликнулъ, что онъ не любитъ „музыки длинноволосыхъ“.—„Я не знаю мѣрилъ ли онъ мои волосы, но я давно смѣрилъ его уши“, былъ безпощадный отвѣтъ Рубинштейна на эту выходку въ письмѣ къ своему издателю Senff'у [1]). Какъ происходятъ такія метаморфозы во вкусахъ и сужденіяхъ, непонятно. Музыка, казалось бы, должна составлять особый міръ въ нашей душѣ, огражденный самимъ собой отъ вліянія мелочной жизни и ея отрицательныхъ сторонъ. Увы, какъ оказывается,—это не такъ...

Но возвратимся къ остальнымъ 4 тріо Рубинштейна, которыя хотя менѣе отдѣланы, но за то имѣютъ каждое свои достоинства. Тріо въ A-moll (Op. 85) очень поэтично, тріо въ F-dur и G-moll (Op. 15) написаны горячо и увлекательно. Всѣ они мало исполняются, по своимъ необыкновеннымъ трудностямъ.

Чудная, грандіозная фантазія C-dur (Op. 84) написана для фортепіано съ оркестромъ. Кто не слышалъ ее въ исполненіи самого автора, не можетъ имѣть яснаго представленія о ея красотахъ. Для обыкновенныхъ исполнителей она слишкомъ трудна, а потому рѣдко появляется на концертныхъ афишахъ. Незабвенный А. Г., по словамъ одного нѣмецкаго критика, вызывалъ игрою этой фантазіи цѣлую картину далекихъ степей,

---

[1]) Это письмо, не предназначавшееся А. Г. для печати было потомъ оглашено Senf'омъ, возмущеннымъ дерзостью Бюлова и перепечатано англійскими журналами. Впрочемъ во всемъ, по самой ихъ натурѣ Бюловъ и Рубинштейнъ являлись прямыми противоположностями (см. монографію Bernh. Vogel'я—„Hans v. Bülow“) и не могли сходиться во взглядахъ.

у него лаяли шакалы, кружились пески, проходили караваны съ ихъ дикой, оригинальной жизнью...

Фантазія F-moll для двухъ фортепіано, Op. 73, посвящена авторомъ брату Николаю Григорьевичу. Счастливцы тѣ, кому удалось слышать ее въ исполненіи братьевъ Рубинштейнъ. Въ обыкновенныхъ рукахъ она нѣсколько утомительна длиннотами и растянутостью. Можно по истинѣ удивляться нашему нерадѣнію и нежеланію заняться самимъ и познакомить публику съ произведеніями А. Г. Ну, отчего, напримѣръ, не взять „Andante" съ варіаціями этой фантазіи и не играть хотя эту часть въ концертахъ, если вся фантазія кажется трудной и не подъ силу. Такой номеръ былъ бы въ высшей степени интересенъ.

Изъ пяти концертовъ Рубинштейна въ E-dur, F-dur, G-dur, D-moll и Es-dur, самымъ любимымъ у піанистовъ считается 4-ый концертъ въ D-moll (Op. 70); хотя 5-ый въ Es-dur грандіознѣе, но за то концертъ въ D-moll необыкновенно музыкаленъ и при большомъ блескѣ и техническихъ трудностяхъ представляетъ благодарный матеріалъ для исполнителей. Его чудное, задушевное „Andante" замѣчательно красиво и мелодично.

Лучшимъ квартетомъ Рубинштейна нужно считать квартетъ въ G-moll (Op. 90), лучшимъ квинтетомъ — квинтетъ въ G-moll (Op. 99). Въ обоихъ этихъ произведеніяхъ особенно рельефно отражается строгая музыкальная школа, черезъ которую прошелъ Рубинштейнъ. Они замѣчательно сильно задуманы и стройно воспроизведены, такъ что ихъ вполнѣ можно отнести по формѣ къ классическимъ произведеніямъ этого рода.

Какъ въ „Scherzo" квартета G-moll, такъ и въ „Scher-

zo“ квинтета G-moll, слышатся русскіе мотивы; въ послѣдней части квартета они повторяются и, богато развиваясь, даютъ эффектный, блестящій финалъ. Струнный квинтетъ F-dur (Op. 59) богатая содержаніемъ вещь. „Adagio“ этого квинтета восхитительно.

Но кромѣ серьезныхъ классическихъ произведеній Рубинштейнъ писалъ много вещей для одного фортепіано, болѣе салоннаго, легкаго характера.

Многія изъ этихъ вещей, полныя жизненной прелести и отпечатка непосредственныхъ впечатлѣній, отражаютъ въ себѣ тотъ или другой періодъ жизни А. Г. Такъ сборникъ „Каменный Островъ“ (Op. 10), состоящій изъ 24 номеровъ-портретовъ, напоминаетъ намъ „entourage“ В. К. Елены Павловны, все то симпатичное время свѣтлыхъ упованій и надеждъ.

„Album de Peterhof“ (Op. 75) переноситъ насъ на чудную виллу А. Г., рисуетъ живописныя картины морскихъ видовъ, будитъ воспоминанія о дивныхъ музыкальныхъ вечерахъ въ резиденціи этого короля піанистовъ.

Затѣмъ его „Bal costumé“ (Op. 103) сочиненный для 4 рукъ, даетъ разнообразное изображеніе цѣлаго ряда картинъ, сюжетъ которыхъ поставленъ въ заголовкѣ каждой изъ составляющихъ этотъ балъ 20 пьесъ. Написанный въ духѣ „Davidsbündlertänze“ или „Karnaval“ Шумана, „Костюмированный балъ“ Рубинштейна послѣ 1-го номера Introduction очень удачно и съ большимъ эффектомъ проводитъ мимо насъ цѣлую цѣпь замаскированныхъ паръ: тутъ и „Astrologue et Bohemienne“ (№ 2), и „Toréadore et Andalouse“ (№ 7) и „Cosaque et Petite Russienne (№ 11) и много другихъ. Весь балъ за-

канчивается № 20—„Danses“, въ которомъ танцующія пары съ увлеченіемъ отдаются беззавѣтному веселью.

Аранжированные профес. московской консерваторіи Эрмансдерферомъ многіе изъ этихъ номеровъ сдѣлались популярными даже въ оркестровыхъ репертуарахъ на общественныхъ гуляньяхъ. Не только въ Германіи, но и на „Piazza Colonna“ въ Римѣ весной 1894 г. мнѣ пришлось слышать „Toreador et Andalouse“ и „Royal tambour et Vivandiere“ въ прекрасномъ исполненіи извѣстнаго духоваго оркестра римской „banda municipale“.

Op. 93 „Miscellanées“ состоитъ изъ 9 частей. Рубинштейнъ въ этомъ произведеніи далъ намъ рядъ самыхъ изящныхъ музыкальныхъ вещицъ. № 1—Баллада „Леонора“, написана на сюжетъ извѣстной поэмы Бюргера; № 2—Варіаціи на народную американскую пѣснь: „Jankie doodle went to town“—очень веселая, юмористическая вещь. Тутъ же два большіе этюда (№ 5), посвященные Кроссу, прелестная Баркаролла (№ 7) и „Miniatures“ (№ 9), состоящія изъ 12 граціозныхъ музыкальныхъ пьесъ.

Изъ подобныхъ сборниковъ заслуживаетъ еще особаго вниманія „Soirées musicales“, op. 109 въ которыхъ Prelude посвященъ Софіи Ментеръ, Valse—Маріи Кребсъ, Reverie-Caprice — Вѣрѣ Тимановой, Badinages — Франсуа Планте, Etude Es-dur — д'Альберу—всѣмъ выдающимся виртуозамъ-современникамъ Антона Григорьевича. Zweites Akrostichon, Op. 114, есть одно изъ послѣднихъ произведеній Рубинштейна этого рода. Въ немъ пять прелестныхъ разнообразныхъ вещицъ, полныхъ искренности и непосредственнаго чувства.

Въ „Souvenirs de Dresde“ (Op. 118) А. Г. отмѣ-

тилъ ту послѣднюю эпоху своей жизни, которую онъ почти исключительно провелъ въ окрестностяхъ города Дрездена, гдѣ съумѣли съ бо́льшимъ пониманіемъ и воодушевленіемъ отнестись къ великому композитору, чѣмъ на его собственной родинѣ.

Еще много ноктюрновъ, серенадъ, этюдовъ, прелюдій, баркароллъ, мазурокъ и др. салонныхъ вещей оста́вилъ намъ А. Г. Почти всѣ его произведенія этого рода преисполнены счастливыми музыкальными мыслями, дышатъ теплымъ, задушевнымъ вдохновеніемъ. Повторяю, они являются наилучшимъ выраженіемъ особенностей его композиторскаго таланта. Минутное настроеніе, сильное чувство, порывъ — были главными стимулами его творчества и вотъ почему всѣ его произведенія, которыя могли создаваться подъ сѣнью непосредственнаго впечатлѣнія, выходили настолько искренни, цѣльны и художественны. Отдѣлывать, обрабатывать, украшать не было привычкой А. Г. Онъ творилъ *сразу*, со всей горячностью и силой своего таланта и разъ сотворенное имъ оставалось во всей своей непосредственности.

„Steine von Felsen zu wälzen und sie herabdonnern zu lassen ins Thal, говоритъ одинъ нѣмецкій критикъ о творчествѣ Рубинштейна, das fällt ihm nicht schwer, sie aber mühsam zu behauen, sie auszumeisseln mit aller architektonischen Peinlichkeit, dazu versteht er sich nicht so leicht [1]).

---

[1]) См. Anton Rubinstein von Bernhard Vogel, стр. 39. Leipzig, 1888: Ему ничего не стоитъ сваливать камни съ утесовъ, и съ грохотомъ свергать ихъ въ долины, но ему гораздо труднѣе кропотливо обдѣлывать и съ архитектурной точностью отшлифовывать ихъ.

XII.

О симфоніи C-dur „Океанъ“ (Op. 42) вѣнскій критикъ Амброзо сказалъ, что hier rücke Rübinstein in die Sonnennähe Beethoven [1]). Написана она была первоначально въ 4 частяхъ и только черезъ 10 лѣтъ Рубинштейнъ прибавилъ двѣ послѣдующія части, тогда какъ послѣдняя—седьмая, изображающая „бурю“, написана была имъ гораздо позже.

Эта послѣдняя часть великолѣпно передаетъ удары разъяренныхъ волнъ, ревъ вѣтра и все могучее возбужденіе морской стихіи; лучшей же частью слѣдуетъ все-таки считать первоначальный финалъ этой симфоніи. „Adagio“ одна изъ 2-хъ, позже прибавленныхъ частей, представляетъ изъ себя яркое воплощеніе сентиментализма. Несмотря, однако, на всѣ свои качества, эта симфонія много уступаетъ „драматической“ въ D-moll № 4. Широко и величественно задуманная, она можетъ быть отнесена къ выдающимся произведеніямъ этого рода и, не будь въ ней общаго недостатка нѣкоторыхъ произведеній Рубинштейна, — малой обработки деталей,— она должна была бы сдѣлаться одной изъ первыхъ симфоній общеевропейской музыкальной литературы; столько въ ней темпераменча, столько патетическаго чувства! Первая ея часть (Lento) навлекла на себя незаслуженный упрекъ въ растянутости; она такъ красива, что длина ея только пріятна; 2-я часть (Scherzo) крайне оригинальна и интересна: ея ритмическія тонкости возбуждаютъ и веселятъ слухъ. „Adagio“—эта трудная для новѣйшаго вре-

[1]) Тутъ Рубинштейнъ приближается къ солнцу Бетховену.

мени музыкальная форма, мелодична, полна поэзіи и чувства. Финалъ очень хорошъ и блестящъ; все произведеніе прекрасно и вполнѣ заслуживаетъ нижеслѣдующій отзывъ англійскаго журнала „Atheneum", и можетъ по праву считаться однимъ изъ chefdoeuvre'овъ Рубинштейна:

„Симфонія эта не только прекрасное произведеніе, говоритъ авторъ статьи, но и великое произведеніе; стоитъ только освоиться публикѣ съ ея техническими и мелодическими достоинствами—и она сдѣлается такъ же популярной, какъ любимая симфонія Шумана или Шуберта. Она задумана въ стилѣ Бетховена, именно Бетховена послѣдняго періода. Написана въ 1874 г. Вскорѣ послѣ исполненія въ Петербургѣ въ 1875 г. она появилась въ Нью-Іоркѣ, гдѣ ее исполнялъ Теодоръ Томасъ въ одномъ изъ своихъ симфоническихъ концертовъ, гдѣ мѣстная обширная нѣмецкая колонія, составляющая публику этихъ выдающихся концертовъ, приняла ее съ восторгомъ Симфонія эта носитъ печать достойнаго ученика и послѣдователя Бетховена, ибо нужно установить, что Рубинштейнъ по стилю сочиненій прежде всего антивагнеристъ".

Затѣмъ слѣдуетъ 5-ая Симфонія (Opus 107) въ G-moll, часто называемая русской, а въ Германіи „slavische" и „südslavische". Музыкальный фонъ этой вещи преисполненъ глубокой меланхоліи, свойственной нашей славянской натурѣ. Эта меланхолія, однако, часто смѣняется порывомъ и даже дикимъ весельемъ, пополняя этими контрастами настоящую характеристику славянской натуры, удрученной и грустной, способной только въ мимолетномъ весельѣ забывать свою горькую долю. Первая часть „Moderato assai" постоянно смѣняется въ

настроенiи и кажется составленной изъ многихъ маленькихъ частицъ. „Allegro non troppo“ начинается свѣтло и пасторально, но въ „trio“ уже переходитъ въ дикiй „Fugato“. Въ „Andante“ задушевно запѣваетъ рогъ, затѣмъ гобой; трубы эффектно вступаютъ и наконецъ валторны завладѣваютъ всѣмъ послѣдующимъ дѣйствiемъ. „Allegro vivace“ эффектно заканчиваетъ эту симфонiю, столь характерную и увлекательную своей томной поэзiей и дикимъ „brio“.

А. Г. довольно часто дирижировалъ еще въ своихъ концертахъ въ Германiи шестую симфонiю A-moll, посвященную дирекцiи „Gevandhauskonzert“ въ Лейпцигѣ. Вторая ея часть „Moderato assai“ очень мелодична и грустна, очень юмористично „Scherzo“; „Finale“ состоитъ изъ темы съ варiяцiями,—форма, встрѣчающаяся у Бетховена и Брамса.

Четыре музыкальныя картины: „Фаустъ“ (Ор. 68), „Иванъ Грозный“ (Ор. 76), „Донъ-Кихотъ“ (Ор. 87), „Антонiй и Клеопатра“ (Ор. 116), заключаютъ собой оркестровыя произведенiя Рубинштейна, если не считать еще „Россiи“, написанной для открытiя московской художественной выставки въ 1882 году и „Eroica“, написанная на смерть Скобелева. Изъ четырехъ вышеозначенныхъ музыкальныхъ картинъ—„Иванъ Грозный“, пожалуй, занимаетъ первое мѣсто. Характеръ дикой опричнины — этого печальнаго явленiя нашей исторiи, общiя темы на русскiе мотивы и наконецъ заупокойная — необыкновенно ярко охарактеризованы и даютъ намъ одно изъ интереснѣйшихъ произведенiй А. Г. въ выдержанномъ нацiональномъ стилѣ. „Антонiй и Клеопатра“ написана А. Г. въ 1890 году въ живописномъ мѣ-

стечкѣ Баденвейлерѣ, который становится теперь однимъ изъ любимѣйшихъ курортовъ Шварцвальда, гдѣ онъ проводилъ часть лѣта. Музыкальныя характеристики Шекспировскихъ героевъ проведены съ огромнымъ талантомъ. Иллюстрація роскошной обстановки въѣзда Антонія поражаетъ яркостью музыкальныхъ красокъ, инструментовка—своимъ богатствомъ.

XIII.

Сдѣлавъ вклады во всѣ роды музыкальныхъ формъ, А. Г. съ особенною любовью остановился на композиціи оперъ, которыхъ написалъ 13, не считая драматическихъ симфоній, духовныхъ оперъ и музыкальныхъ картинъ. Свою первую оперу „Дмитрій Донской“ или „Куликовская битва“ онъ издалъ въ 1849 году. Въ 1852 году она была поставлена на нашей сценѣ и притомъ такъ дурно, что А. Г. былъ страшно радъ, когда вся ея партитура сгорѣла во время пожара въ театрѣ, хотя опера все-таки имѣла успѣхъ, и дала мысль В. К. Еленѣ Павловнѣ предложить у себя занятія Рубинштейну. Изъ слѣдующихъ оперъ, написанныхъ имъ въ эти годы, исполнялась еще одноактная опера „Ѳомка дурачекъ“, которая шла, по мнѣнію автора, также до того плохо, что Рубинштейнъ убѣжалъ во время ея представленія изъ театра и на другой же день потребовалъ возвращенія себѣ ея партитуры и снятіе оперы со сцены. „Хаджи-Абрекъ“, „Сибирскіе Охотники“ и „Месть“ не ставились совсѣмъ, за то опера „Дѣти степей“,—на тему произведенія австрійскаго поэта Карла Бека, шла нѣсколько разъ въ Германіи и Австріи, и въ Москвѣ въ

60-хъ годахъ. Въ 1891 и 92 годахъ ее снова дали въ Прагѣ, а въ прошломъ году въ Дрезденѣ съ большимъ успѣхомъ, причемъ знаменитая Мальтенъ исполняла роль цыганки; ставили ее также въ Веймарѣ, Данцигѣ и Касселѣ. Изъ этой оперы часто исполняется арія для сопрано: „Лейте полнѣе сокъ благодатный"—прелестная по граціи и томной задушевности вещь.

Хотя всѣ упомянутыя оперы не заслуживаютъ особаго вниманія, какъ и большинство первыхъ композиторскихъ опытовъ, судьбу которыхъ Веберъ такъ остроумно сравнилъ съ горькой судьбой котятъ, сказавъ, что „Die jungen Katzen und die ersten Opern müsse man bald ertränken [1]), но все-таки странно и не особенно лестно соотечественникамъ, что произведенія русскаго автора ставились за границей раньше и чаще, чѣмъ у насъ. Впрочемъ, эта странная судьба постигла не только юныя оперныя произведенія Рубинштейна; на немъ точно оправдалось старое и вѣчно новое изреченіе о томъ, что „нѣтъ пророка въ своей отчизнѣ". Почти всѣ его оперы раньше ставились за границей, когда же и ставились у насъ, то всегда съ большимъ трудомъ и проволочками. „Не могу похвалиться", пишетъ самъ А. Г. въ своихъ Воспоминаніяхъ, „чтобы оперы мои встрѣчали со стороны дирекціи отечественнаго театра радушіе; бывало довольно часто, что дирекція вовсе игнорировала мои произведенія, между тѣмъ за рубежемъ родной земли пріемъ былъ очень, очень радушенъ [2])".

[1]) Молодыхъ котятъ и первыя оперы слѣдуетъ поскорѣе утопить.
[2]) См. Авт. Воспом. А. Г. Рубинштейна. Стр. 61.

Опера „Фераморсъ“, напр., была написана въ 60-хъ годахъ и несмотря на то, что она давалась въ Дрезденѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ, Мюнхенѣ, Кенигсбергѣ, Данцигѣ наша театральная дирекція не пожелала ее ставить и лишила русскихъ возможности увидѣть поэтичный сюжетъ „Lalla Rookh“ [1]) въ воспроизведеніи Рубинштейна, а поставила всѣми позабытую оперу („Lalla Rookh“) Фелисьена Давида. Только этой зимой, уже послѣ смерти А. Г., петербуржцамъ удалось услышать часть этой оперы, да и то не въ Императорской оперѣ, а на ученическомъ консерваторскомъ спектаклѣ [2]). Между тѣмъ и вокальная и балетная музыка Фераморса, яркая и блестящая своей восточной прелестью, заслужила самые лестные отзывы западной, преимущественно вѣнской и дрезденской, печати. Вотъ какъ говоритъ объ этой оперѣ Eduard Hanslick въ своей книгѣ „Die moderne Oper“: „Подобно тому, какъ Фелисьенъ Давидъ среди французовъ, такъ и Рубинштейнъ среди нѣмецкихъ композиторовъ является сѣятелемъ нивы музыкальнаго Востока. Разница только въ томъ, что Востокъ составляетъ единственную тѣсную область музыки Давида, между тѣмъ какъ талантъ Рубинштейна гораздо обширнѣе и даетъ многочисленные прекрасные цвѣты и на европейско-западной почвѣ. Рубинштейнъ одаренъ гораздо разностороннѣе и

---

[1]) „Lalla Rookh“ восточная повѣсть въ стихахъ Томаса Мура состоитъ изъ четырехъ пѣсней: „The velled Prophet of Khorossan“, „Paradise and the Peri“, „The Fire Worshippers“, „The Light of the Haram“.

[2]) Въ № 6 газеты „Russlands Musik-Zeitung“ за текущій 1895 г. помѣщена фотографическая группа, участвовавшихъ въ представленіи оперы „Фераморсъ“ на сценѣ Александринскаго театра, учениковъ и ученицъ Спб. Консерваторіи, снявшихся вмѣстѣ съ профессорами, подъ руководствомъ которыхъ опера разучивалась.

эта разносторонность во всѣхъ формахъ и видахъ музыки принадлежитъ къ его характернымъ свойствамъ, подобно тому какъ односторонній и узкій горизонтъ присущъ Давиду. Изъ твореній послѣдняго удержались лишь „Пустыня“ и „Лалла Рукъ“ именно потому, что въ нихъ беретъ перевѣсъ его спеціальность какъ музыкальнаго оріенталиста. Не весь талантъ Рубинштейна, но его наиболѣе блестящія стороны тоже выразились въ восточныхъ мелодіяхъ. Эта склонность къ экзотической мелодіи, гармонизаціи и инструментаціи очевидно побудила его приняться за недраматическій сюжетъ Ферраморсъ“.

Судьба „Демона“ была счастливѣе. Послѣ долгихъ дебатовъ и перипитій его дали, наконецъ, въ Маріинскомъ театрѣ 15 января 1875 г., т.-е. черезъ 3 года послѣ его изданія. Написанный на одно изъ самыхъ поэтическихъ произведеній нашей литературы, по либретто проф. Висковатаго, „Демонъ“ имѣлъ и продолжаетъ имѣть большой успѣхъ по всей Россіи. За границей его давали въ Лейпцигѣ, Гамбургѣ, Шверинѣ, Кельнѣ, Берлинѣ, Прагѣ и Лондонѣ—на итальянской сценѣ. Демонъ шелъ уже болѣе 100 разъ на петербургской и московской сценахъ и былъ всегда одной изъ самыхъ любимыхъ оперъ нашей публики и артистовъ, для которыхъ въ немъ чрезвычайно много благодарнаго матеріала, какъ въ музыкальныхъ, такъ и въ драматическихъ комбинаціяхъ и эффектахъ. Въ началѣ текущаго 1895 года „Демонъ“ съ большимъ успѣхомъ шелъ также въ итальянской оперѣ, въ Аквариумѣ. Г-жа Зембрихъ исполняла роль Тамары, а г. Баттистини артистически спѣлъ „Демона“.

Однако, приходится сознаться, что главныя роли въ этой оперѣ все таки не вполнѣ удовлетворяютъ насъ, со

стороны ихъ музыкальной концепціи. Я думаю, что нужно быть иностранцемъ, чтобы объективно оцѣнить эту оперу. Фантастическій характеръ Демона, поэтическій—Тамары такъ съ дѣтства сроднились съ нами, выросли въ такіе недосягаемые поэтическіе образы въ нашемъ сознаніи, что трудно представить себѣ ту музыку, которая бы своей характеристикой вполнѣ удовлетворила насъ. Вотъ почему хоры или вторые сюжеты этой оперы нравятся, нѣкоторымъ, даже больше главныхъ партій. Дѣйствительно, партія ли князя Синодала, его арія „Обернувшись соколомъ", характерная ли пѣснь няни: „Ѣдетъ къ невѣстѣ женихъ удалой", хоръ ли монахинь, сцена ли смерти Синодала—всѣ полны музыкальнаго вдохновенія и художественной правды. Также и хоры дѣвушекъ въ первомъ дѣйствіи, то мелодичные, то задушевные, то разбитные, веселые: „Соберемъ, понарвемъ мы цвѣты-цвѣточки"; или извѣстный хоръ:

„Ходимъ мы къ Арагвѣ свѣтлой
„Каждый вечеръ за водой".

и „Ноченька темная", дышащій ароматомъ востока и его степей. Танцы въ „Демонѣ" прекрасны и всегда вызываютъ неумолкаемые восторги публики.

Публика съ полнымъ правомъ ожидала, что по крайней мѣрѣ послѣ смерти А. Г. наша театральная дирекція будетъ давать Демона чаще, если не устроитъ въ память его особый вечеръ. Всѣ любители, мало-мальски причастные къ музыкѣ, въ каждомъ концертѣ этой зимой исполняли что-нибудь изъ произведеній великаго соотечественника. Можно было думать, что хотя бы къ „Демону" у насъ „въ казнѣ" отнесутся безпристрастно. Но увы, вышло, и на сей разъ къ сожалѣнію, не такъ...

Опера „Маккавеи“, написанная послѣ „Демона“, выдержала десятки представленій за границей и тоже было бы, вѣроятно, и у насъ, еслибы ее давали. Въ Берлинѣ „Маккавеи“ въ первый разъ уже шли 17-го апрѣля 1875 года и затѣмъ были тамъ повторены 41 разъ въ продолженіе 7-ми лѣтъ въ Королевской оперѣ; затѣмъ ихъ давали въ Дрезденѣ, въ Вѣнѣ, въ Мюнхенѣ, Лейпцигѣ, Гамбургѣ, Ганноверѣ, Бреславлѣ и Франкфуртѣ; между тѣмъ, какъ у насъ, по словамъ Антона Григорьевича, „когда нѣкогда, по представленію г. Лукашевича, покойный гр. А-гъ согласился, наконецъ, разрѣшить постановку „Маккавеевъ“, то его сіятельство положилъ такую резолюцію: „дать можно, но отнюдь на новые декораціи и костюмы ничего не тратить“ [1]).

Между тѣмъ успѣхъ ея въ Петербургѣ и Москвѣ былъ обезпеченъ уже при самой постановкѣ, когда А. Г. дирижировалъ на 1-мъ представленіи (1877). И многіе еще помнятъ мощную и красивую фигуру, увлекательную игру и пѣніе нашего извѣстнаго пѣвца Корсова въ роли Іуды Маккавея.

„Рубинштейнъ находится на высотѣ своей задачи,— пишетъ объ этой оперѣ лейпцигскій музыкальный критикъ Беренсдорфъ, — его музыка блеститъ яркими красками и дышетъ обширной фантазіей и вдохновеніемъ“.

Такой отзывъ объ оперѣ, гдѣ, противно установившемуся обычаю, любовь стоитъ на второмъ планѣ и главный интересъ выходитъ изъ рамокъ установившагося традиціей сюжета, а сосредоточенъ на борьбѣ народа за независимость и религію, представляетъ особый интересъ въ устахъ нѣмецкаго критика.

---

[1]) См. Авт. Восп. А. Г. Рубинштейна, стр. 61.

Въ первомъ актѣ очень мелодиченъ хоръ дѣвушекъ:

„Лиліи нѣжныя
Розы кедронскія,
Въ чудный вѣнокъ нашъ
Съ пѣсней вплетемъ“.

Затѣмъ благословеніе Ліи: „Благословеніе мирному дай стаду“. Далѣе интересенъ сонъ Ліи: „Когда тобой меня Господь благословилъ“. Прекрасенъ большой ансамбль:

„Самъ Богъ зоветъ“.

Второй актъ, самый лучшій изъ трехъ, открывается побѣдоноснымъ маршемъ, подъ звуки котораго идетъ войско Іуды; затѣмъ, какъ извѣстно, слѣдуетъ его избіеніе. Это избіеніе цѣлой арміи, вслѣдствіе субботы, когда евреи должны бездѣйствовать, уже слишкомъ отдаленно, впрочемъ, отъ жизненной правды. Замѣчательно эффектна комбинація хора съ сирійскимъ маршемъ. Дуэтъ Клеопатры и Элеазара, признается за chef d'oeuvre даже противниками Рубинштейна:

. . . .
„Сладостный, жгучій,
Гибельный мигъ“.

Очень поэтиченъ и безмятежно спокоенъ финалъ этого акта, гдѣ Лія съ Ноэміей, разъединенныя враждой, находятъ теперь опору въ обоюдномъ чувствѣ.

Третій актъ слабѣе предыдущаго. Лучшими въ немъ номерами слѣдуетъ считать молитву хора, необыкновенно жизненно передающаго характеръ и настроеніе толпы:

„Мы къ тебѣ простерли руки“.

Монологъ Іуды, кончающійся словами:

„И силъ небесныхъ легіонъ
Спасти Израиль ниспошли“.

и большая сцена Іуды съ Ноэміей:

„Благословенно твое появленье —
Неба ты вѣстникъ, посланный мнѣ...“

а также сцена передъ смерью Ліи: — „Ты слишишь громъ небесный. Близокъ часъ“.

Не счастливѣе „Маккавеевъ“ была на родинѣ судьба и „Нерона“. Написанный въ 1877 г., онъ былъ поставленъ у насъ только на итальнскомъ языкѣ въ старой петербургской итальянской оперѣ въ Большомъ театрѣ въ 1885 г. Партію самаго Нерона превосходно исполнялъ г. Сильва, пожертвовавъ даже для этой роли, какъ еще помнятъ вѣроятно меломаны, своей чудесной бородой.

За границей „Неронъ“ шелъ, кромѣ Парижа, въ Берлинѣ, Гамбургѣ, Вѣнѣ, Антверпенѣ на французскомъ языкѣ, въ Лондонѣ въ исполненіи итальянцевъ и, наконецъ, въ Нью-Іоркѣ и другихъ городахъ Америки.

Либретто для этой оперы составлено Жюлемъ Барбье. Оно преисполнено большихъ сценическихъ эффектовъ. Неронъ охарактеризованъ сильными, мастерскими штрихами. Но партія Нерона, такъ же какъ роль Поппеи, до того трудна, что мало кто способенъ ее исполнить. Пѣснь Нерона въ 5-мъ явленіи 2-го дѣйствія: „О печаль и тоска, о слезы и рыданья“, въ высшей степени выдержанная, прекрасная вещь. Такъ же хорошъ монологъ Поппеи во 2-мъ явленіи 2-го дѣйствія, гдѣ она, смотря въ зеркало, поетъ:

„Да, я надѣюсь снова,
Обѣщаютъ мнѣ боги
Царицы снова тронъ“.

Слабѣе, пожалуй, извѣстная „Эпиталама“ — пѣснь Нерона, нерѣдко исполнявшаяся въ концертахъ. Въ общемъ эта опера стоитъ однако ниже другихъ большихъ произве-

деній Рубинштейна. Сценическіе эффекты ведены въ ней часто въ ущербъ ея музыкальной части. Тѣмъ не менѣе Haus von Bülow, послѣ ея перваго представленія въ Гамбургѣ въ 1879 году, писалъ о ней въ слѣдующихъ выраженіяхъ:

„Что Рубинштейнъ владѣетъ даромъ пѣсни, доказываютъ его многочисленные прекрасные, популярные романсы, что онъ умѣетъ инструментировать съ чувствомъ мѣры, мастерски, показываютъ его большія симфоніи; что онъ умѣетъ писать эффектные хоры, доказываютъ его обѣ ораторіи и т. д. Блестящимъ же образчикомъ силы его драматическихъ образовъ служитъ, мнѣ кажется „Неронъ“.

Опера „Купецъ Калашниковъ“, хотя и была написана позже Нерона, но исполнялась у насъ раньше его. Она была поставлена въ 1880 году, но ее дали тогда всего два раза, послѣ чего она была снята съ репертуара, несмотря на полный сборъ и очевидный успѣхъ, и сдана въ архивъ „до востребованія“, которое послѣдовало лишь въ 1889 г. „Купцу Калашникову“ предстояло сдѣлаться такой же любимой оперой, какъ „Демонъ“, — справедливо замѣчаетъ г. Баскинъ въ своей монографіи о Рубинштейнѣ, тѣмъ болѣе, что это произведеніе построено на народныхъ мотивахъ, такъ же какъ и самый сюжетъ на народномъ преданіи“. 10 января 1889 г. „Купецъ Калашниковъ“ снова появился на Маріинской сценѣ въ прекрасной новой обстановкѣ. Опера, особенно же первый и послѣдній акты, производитъ сильное впечатлѣніе. „Опричнина“ охарактеризована сильными мастерскими штрихами. Особенно интересно то мѣсто І-го акта, написанное въ церковномъ стилѣ, гдѣ опричники одѣваются монахами и поютъ

(à capella), при чтеніи извѣстнаго „синодика“ самимъ Грознымъ. Драматическая и бытовая стороны прекрасно обработаны. Опера, къ сожалѣнію, шла, такъ же какъ и при первомъ появленіи своемъ на сценѣ, всего два раза.

Народные сцены и хоры вообще вездѣ превосходно разработаны авторомъ—звучны, эффектны—и въ „Маккавеяхъ“, и въ „Калашниковѣ“, и въ „Демонѣ“.

Танцы тоже часто красивы въ музыкальномъ отношеніи и тонко обрабатаны; во всѣхъ соблюденъ по возможности колоритъ мѣста и времени.

„Горюша“ — послѣдняя опера Рубинштейна, была окончена въ 1889 г. и шла всего одинъ разъ 22-го ноября 89 г., въ 3-й день празднованія 50-ти лѣтняго юбилея музыкальной дѣятельности Антона Григорьевича, Либретто этой оперы составлено г. Аверкіевымъ по его сочиненію „Хмѣлевая ночь“. Особенно эффектна сцена, гдѣ происходитъ пиръ бояръ. Сперва танцуютъ наемные артисты-нѣмцы, а затѣмъ пирующіе, говоря что все это хорошо, но что русскій танецъ еще лучше, пускаются сами въ плясъ. Контрастъ этихъ двухъ картинъ, быта въ Европѣ въ XVII столѣтіи и въ Россіи въ царствованіе Алексѣя Михайловича, чрезвычайно интересенъ.

Для полнаго перечисленія оперныхъ произведеній А. Г. кромѣ оперы „Между Разбойниками“ слѣдуетъ еще упомянуть комическую оперу „Попугай“. Написанная на текстъ H. Wittmann'а, она давалась въ гамбургскомъ городскомъ театрѣ вскорѣ послѣ своего написанія. Гамбургскій театръ вообще отличался стремленіемъ ставить всѣ новинки Рубинштейна.

XIV.

Однимъ изъ любимыхъ родовъ композиціи, если не самымъ сердечно излюбленнымъ, была для А. Г. *духовная музыка*, но лишь въ самомъ широкомъ возвышенномъ и грандіозномъ ея стилѣ. Эта душевная склонность—признакъ ширины музыкальной концепціи и неудовлетворенности „земными“ формами и сюжетами замѣчалась и у Листа, который въ послѣдній годъ жизни былъ особенно озабоченъ постановкой и исполненіемъ своей большой ораторіи „Die Legende von der Heiligen Elisabeth“. Говорятъ о томъ же мечталъ подъ конецъ жизни и Вагнеръ. Ораторія, какъ А. Г. самъ говоритъ въ своемъ письмѣ, напечатанномъ въ нѣмецкомъ сборникѣ „Изъ-за кулисъ“—(„Vor den Coulissen“) [1]), вызы-

---

[1]) Это письмо такъ интересно, что печатаемъ его цѣликомъ:

„Меня часто и съ разныхъ сторонъ спрашивали, что я подразумѣваю подъ именемъ „духовной оперы“, именемъ которой я назвалъ свои произведенія: „Потерянный рай“ и „Вавилонское столпотвореніе“. На этотъ вопросъ я много разъ отвѣчалъ устно и собирался нѣсколько разъ выяснить письменно,—но покуда я себѣ уяснилъ, въ какой формѣ изложить мой письменный отвѣтъ, въ формѣ ли брошюры, книги или газетной статьи —я получилъ ваше любезное приглашеніе принять участіе въ вашемъ изданіи. Итакъ, я воспользуюсь предложеннымъ мнѣ случаемъ—хоть бѣгло, въ нѣсколькихъ чертахъ, отвѣтить письменно на этотъ вопросъ; тѣмъ болѣе, что заголовокъ вашей книги близокъ тому предмету, о которомъ я буду говорить. Ораторія была для меня издавна такой художественной формой, противъ которой я всегда чувствовалъ протестъ: извѣстныя мастерскія произведенія этого рода композиціи, разумѣется, не при ихъ изученіи, но при слушаніи, въ исполненіи, оставляли меня не только холоднымъ, но часто даже не хорошо расположеннымъ. Неподвижность формъ, какъ музыкальныхъ, такъ и въ особенности поэтическихъ, казалось мнѣ, прежде всего въ полномъ противорѣчіи съ высокимъ драматизмомъ сюжета. Я никогда не могъ дойти до полнаго, чистаго наслажденія, когда слышалъ и видѣлъ господъ въ черныхъ

вала у него всегда чувство протеста и онъ не могъ дойти до полнаго наслажденія, когда слышалъ и видѣлъ

фракахъ и желтыхъ перчаткахъ съ нотными тетрадями у лица, или дамъ въ модныхъ, часто изысканныхъ туалетахъ, изображающихъ величественные образы Ветхаго или Новаго Завѣта: мною невольно овладѣвала мысль, что все это было бы величавѣе, вѣрнѣе, теплѣе и дѣйствительнѣе на сценѣ, въ костюмахъ, съ декораціями и при полномъ сценическомъ дѣйствіи. Я не могу раздѣлять мнѣнія, что библейскіе сюжеты не принадлежатъ сценѣ по причинѣ ихъ святости. Такимъ мнѣніемъ навязывается театру „testimonium paupertatis“, высказывается противъ него недовѣріе, тогда какъ театръ долженъ отвѣчать и служить высокимъ культурнымъ цѣлямъ. Въ картинныхъ галлереяхъ, напр., только одна Сикстинская Мадонна занимаетъ въ Дрезденѣ отдѣльную комнату, тогда какъ другія картины священнаго содержанія великихъ мастеровъ висятъ часто подлѣ теньеровскихъ сценокъ, не отнимая другъ у друга собственнаго достоинства. Потребность видѣть священные сюжеты на сценѣ была всегда весьма распространена и поддерживалась въ народахъ; это положеніе доказываетъ, какъ исторія средневѣковыхъ мистерій, такъ и то глубокое впечатлѣніе, какое оставалось во всякомъ видѣвшемъ исторію страстей Христовыхъ, представленныхъ въ Обераммергау при музыкѣ весьма наивной. Какъ сильно должно бы быть впечатлѣніе произведеній Баха, Генделя, Мендельсона и др. при сценическомъ представленіи! Я припоминаю для примѣра то прекрасное, радостное настроеніе, какое овладѣваетъ публикой при представленіи транспорантныхъ картинъ въ берлинской академіи художествъ съ пѣніемъ à capella церковнаго хора. Но мнѣніе или, лучше сказать, взглядъ, что перенесеніе на общую сцену библейскихъ сюжетовъ было бы ихъ оскверненіемъ, профанаціей, еще такъ распространенъ (съ нимъ надобно имѣть счеты), что я рѣшился на *созданіе особеннаго художественнаго образца*, который долженъ былъ бы найти мѣсто въ особенныхъ, *спеціально для него построенныхъ театрахъ*. Такую художественную форму, въ противоположность свѣтской, можно бы назвать „*духовной оперой*“,—театръ—„духовнымъ театромъ“ въ различіе отъ свѣтскаго, образовавъ, какъ артистическій, такъ и хоровой персоналъ, также и нѣкоторыя правила для публики съ цѣлями спеціальными. Такимъ образомъ могъ бы возникнуть новый „храмъ для искусства“.

„Эта идея была бы невѣрно, ошибочно истолкована, еслибы захотѣли понять ее, какъ выбранное съ моей стороны средство для распространенія и поддержанія церковныхъ интересовъ, цѣлей и задачъ; для меня выше всего стоитъ одинъ и единственный художе-

господъ въ черныхъ фракахъ и желтыхъ перчаткахъ съ нотными тетрадями у лица, или дамъ въ модныхъ, часто

ственный интересъ, который въ этомъ случаѣ кажется мнѣ высокимъ, прекраснымъ и достойнымъ осуществленія, далекимъ отъ интересовъ и вопросовъ какого бы то ни было рода. Я вижу, однако, трудности, сопряженныя съ разрѣшеніемъ этой проблеммы, хотя онѣ мнѣ и не кажутся совершенно недостижимыми. Я полагаю: 1) Денежныя средства, нужныя для дѣла, не могутъ составлять вопроса, принимая въ соображеніе, что абсолютная новизна предпріятія навѣрное увѣнчается громаднымъ успѣхомъ. 2) Вопросъ объ исполнителяхъ также не представляетъ большихъ трудностей. Немало солистовъ отдалось бы исключительно этому жанру исполненія; для большого числа настоящихъ пѣвцовъ и пѣвицъ „духовный театръ" былъ бы спасеніемъ. Многіе выработали бы изъ этого свою спеціальность. 3) Сценическія трудности, при тѣхъ гигантскихъ шагахъ, какими подвигаются машинная и декоративная части, также не могли бы препятствовать. Во всякомъ случаѣ, архитекторы, машинисты и декораторы должны устроить этотъ театръ, сообразуясь съ его спеціальными цѣлями. Какъ это устроить, я, какъ профанъ въ этомъ дѣлѣ, не стану развивать, но мнѣ кажется необходимымъ перемѣнить какъ постройку театральной залы, такъ мѣста для оркестра и зрителей. При постройкѣ сцены, должно быть принято во вниманіе, что многіе сюжеты требуютъ раздѣленія сцены на три части (небо, адъ и земля). 4) Трудности исполненія наизусть хоровъ (полифоническій стиль, фуга и пр.) сами по себѣ, конечно, не малы, но не слѣдуетъ забывать, что хоры побѣждаютъ въ нашихъ новѣйшихъ операхъ не менѣе значительныя музыкальныя трудности.

„Побѣдивъ эти четыре главные пункта, мнѣ кажется, что дѣло было бы технически готовымъ къ жизни. Такъ, въ моемъ воображеніи представляется театръ, на которомъ исполняются въ хронологическомъ порядкѣ выдающіеся моменты обоихъ Завѣтовъ, конечно, съ художественными требованіями большого масштаба. Какъ событія, такъ и личности обоихъ Завѣтовъ настолько величественны, красивы и поэтичны, что изображеніе ихъ на сценѣ съ помощью всѣхъ искусствъ не преминуло бы заслужить благодарность публики (народа), заинтересовало бы скептиковъ и, можетъ быть, обезоружило бы и православныхъ, для великаго большинства которыхъ театръ представляется въ видѣ „lieu de perdition". Если иллюстраціи къ картинамъ священнаго писанія не считаются оскверненіемъ, то почему считать драматическую иллюстрацію за что либо пагубное?

„Еслибы пришлось когда-либо этой идеѣ осуществиться, то уже

изысканныхъ туалетахъ, изображающихъ величественные образы Ветхаго или Новаго Завѣта.—„Мною невольно

одни мастерскія творенія нашихъ классиковъ (конечно, въ вышеупомянутой переработкѣ для сцены) дали бы на долю ея весьма богатый матеріалъ. Но мнѣ кажется вполнѣ достойнымъ, чтобы наши молодые композиторы также принялись за разработку этой художественной формы и тѣмъ обогатили бы матеріалъ. Но композиторы должны сознавать, что не одинъ только сюжетъ упрочитъ за ихъ произведеніемъ названіе „духовной оперы“, но главнымъ и существеннымъ образомъ *музыкальный стиль*, подъ которымъ я понимаю болѣе широкія формы композиціи, обиліе полифоніи, большую возвышенность декламаціи, чѣмъ въ оперѣ свѣтской. Сюжетъ долженъ быть воспринимаемъ на другихъ основаніяхъ и законахъ, чѣмъ въ свѣтской оперѣ; нѣтъ никакой надобности въ особомъ богатствѣ дѣйствія, но вся сила должна быть положена на выраженіе извѣстнаго настроенія; центръ тяжести цѣлаго акта можетъ заключаться въ одной избранной картинѣ, въ одномъ высокомъ драматическомъ моментѣ. Какъ условіе противуположности къ параллельнымъ формамъ свѣтской оперы, должно быть поставлено большое растяженіе молитвъ, пѣснопѣній, благодареній, жалобъ, торжественности; единство мѣста; времени и дѣйствія не должно быть здѣсь закономъ. Пробудить, поднять настроеніе желалъ бы я этимъ духовнымъ образомъ,—въ этомъ моя цѣль и задача!

„Изъ существующихъ оперъ съ библейскимъ сюжетомъ, можетъ быть, одинъ „Іосифъ въ Египтѣ“ Мегюля подходитъ для духовной оперы; въ другихъ операхъ, хотя и библейскаго содержанія, образъ музыкальнаго изложенія слишкомъ свѣтскій и обработка сюжета не отвѣчаетъ законамъ духовной оперы вслѣдствіе введенія любовныхъ сценъ, какихъ въ священномъ писаніи не означено. Я не хочу этимъ сказать, что любовныя сцены должны быть совершенно изгоняемы, но онѣ не должны быть присочинены; такъ, напримѣръ, могутъ быть допущены „Юдиѳь и Олофернъ“, „Самсонъ и Далила“, „Пѣснь пѣсней“ и многіи другія. Даже балетъ, насколько онъ идетъ къ сюжету, желателенъ, но, конечно, безъ балетныхъ обыкновенныхъ ритмовъ (вальсъ, полька); танцы должны носить мѣстный и, безъ сомнѣнія, восточный характеръ.

„Репертуаръ духовныхъ театровъ по сюжетамъ будетъ, конечно, ограниченъ, но по музыкальной композиціи ему открывается безграничное поле, такъ какъ здѣсь однажды сочиненная и поставленная опера не исключаетъ возможности композиціи на ту же тему. Здѣсь будетъ интересовать не новизна сюжета, но приданное ему музы-

овладѣвала мысль, что все это было бы величавѣе, вѣрнѣе, теплѣе и дѣйствительнѣе на сценѣ, въ костюмахъ,

кальное выраженіе. Итакъ, мнѣ представляется возможнымъ существованіе духовнаго театра, рядомъ со свѣтскимъ, во всемъ образованномъ свѣтѣ, во всякомъ большомъ городѣ. Надобно, слѣдовательно, пересадить ораторію съ концертной эстрады на сцену; не надобно болѣе разсказывать и пѣть, надобно представлять.

„Съ этой идеей я ношусь уже двадцать пять лѣтъ кое-что я пробовалъ привести въ исполненіе и бесѣдовалъ объ этомъ съ вліятельными и выдающимися личностями". „Между разными планами я было остановился на томъ, что эту идею могъ привести въ исполненіе какой-нибудь владѣтельный германскій князь или герцогъ, въ которыхъ я часто встрѣчалъ любовь къ искусству. Но великій герцогъ Саксенъ-Веймарскій былъ того мнѣнія, что исполненіе этого плана возможно только въ большомъ столичномъ городѣ. Я, было, и подумалъ о Берлинѣ какъ о центрѣ цивилизаціи и художественной жизни, я обратился къ тогдашнему министру народнаго просвѣщенія Мюллеру (ему, казалось мнѣ, принадлежало *de facto* все „духовное"), за совѣтомъ; но онъ, склоняясь вообще на мою идею, полагалъ исключить совершенно Новый Завѣтъ и все-таки высказалъ, что это возможно только частной предпріимчивости; государство же помощи не дастъ. Далѣе, я предполагалъ найти счастливую почву для моихъ надеждъ въ Англіи, гдѣ весьма любятъ ораторію. Вестминстерскій деканъ, Стенли, выразилъ мнѣніе, что примѣненіе духовной оперы возможно только въ формѣ, понятной для простолюдина; онъ находилъ ее умѣстной на рынкѣ, въ какомъ-то деревянномъ балаганѣ. Одно время я пытался (чтобы хотя положить начало) поставить мой планъ на ветхозавѣтную почвую, исключивши Новый Завѣтъ, и обратился съ этой цѣлью къ главнымъ представителямъ еврейской общины въ Парижѣ. Они охотно пожелали поддержать въ финансовомъ отношеніи мои планы, но остановились испуганные тѣмъ, какъ посмотритъ публика на исходящую отъ нихъ инициативу.

Я думалъ даже объ Америкѣ, о смѣлыхъ, предпріимчивыхъ американскихъ импрессаріо, которые сдѣлали бы изъ моихъ идей гигантскую спекуляцію; дѣло почти удалось, но недостатокъ исполнителей повліялъ на то, что далеко подвинутые планы снова рушились. Я не считалъ даже невозможнымъ устройство артистической ассоціаціи, соединеніе композиторовъ и художниковъ, которые бы могли подвинуть дѣло; но трудность собрать во имя новой идеи значительное количество артистовъ устрашило меня, и я отказался отъ устройства ассоціаціи. Тогда я выпустилъ въ свѣтъ „Потерянный рай" сначала въ видѣ ораторіи, а потомъ, увлеченный

съ декораціями и при полномъ сценическимъ дѣйствіи. Я не могу раздѣлять мнѣнія, что библейскіе сюжеты не принадлежатъ сценѣ по причинѣ ихъ святости. Такимъ мнѣніемъ навязывается театру „testimonium paupertatis“, высказывается противъ него недовѣріе, тогда какъ театръ долженъ отвѣчать и служить высокимъ культурнымъ цѣлямъ“. Далѣе А. Г. доказываетъ, что потребность видѣть священные сюжеты на сценѣ была всегда весьма распространена и поддерживалась въ народахъ; затѣмъ онъ перечисляетъ трудности этого дѣла и предлаетъ средство къ ихъ устраненію. Выражая свой взглядъ на сущность „духовной оперы“, онъ высказываетъ надежду на то, что молодые композиторы примутся за разработку этой формы. А. Г. перепробовалъ всѣ страны, всѣ средства, чтобы осуществить свою давнишнюю мечту — поставить одну изъ своихъ духовныхъ оперъ. Къ несчастью, всѣ его старанія почти пропали даромъ. Съ одной стороны, предубѣжденіе противъ духовныхъ сюжетовъ, съ другой недостатокъ исполнителей, съ третьей—недостатокъ средствъ мѣшали осуществленію его плановъ.

Но неудача въ практическомъ отношеніи не остановила творчества А. Г. на этомъ пути. „Потерянный рай“ былъ написанъ имъ еще очень давно, въ 50-хъ годахъ

снова моей идеей, я, измѣнивъ сочиненіе, придалъ ему драматическую форму и назвалъ „духовной оперой“; также было и съ „Вавилонскимъ столпотвореніемъ“. Такъ какъ и понынѣ я не теряю надежды, что мои планы рано или поздно будутъ приняты, то я пишу будущія оперы: „Каинъ и Авель“, „Моисей“, „Христосъ“, „Пѣснь пѣсней и др. въ формѣ духовной оперы. Придетъ или нѣтъ день ихъ сценическихъ представленій—для меня все равно“. (См. „Музыкальный міръ“ № 1-й, 1882 г.

и тогда же въ Веймарѣ былъ исполненъ, по иниціативѣ Листа; затѣмъ его давали во многихъ городахъ Германіи 'и наконецъ въ 1876 г. подъ управленіемъ самого А. Г. въ Лейпцигѣ, причемъ успѣхъ былъ огромный. Написанное на знаменитую поэму Мильтона, это произведеніе еще не совсѣмъ подходитъ къ типу оперы, сохраняя нѣкоторые пріемы, присущіеораторіи. Тѣмъ не менѣе борьба „неба“ съ „адомъ“ въ первой части и поэтическое пробужденіе „земли“ во второй прекрасно передаютъ идею поэтическаго творенія.

„Вавилонская башня“ была исполнена первый разъ въ 1870 году въ одномъ изъ пограничныхъ съ нами городовъ—Кенигсбергѣ, родинѣ великаго Канта. Она написана на поэтическое произведеніе Роденберга и тоже еще ближе подходитъ къ концертному, чѣмъ къ оперному исполненію.

Въ 1-ой части изображается работа и старанія построить башню, 2-ая — смѣшеніе языковъ, вслѣдствіе чего народы разъединяются и выбираютъ себѣ различные направленія и пути. Эта частьораторіи очень хороша. Хоръ семитовъ: „Langsam schon mit andachtsvollem Lauschen“ и затѣмъ хоръ хамитовъ: „Wir wandern aus dem Quellgebiet des Euphrat fort nach dem heissen Land“ крайне характерны и интересны.

Нѣмецкій критикъ Köhler говоритъ объ этомъ произведеніи: „Рубинштейнъ приступилъ къ дѣлу съ глубокой серьезностью, очевидно весь преисполненный вѣчной жизненной правдой, которой проникнутъ сюжетъ. Пріемъ, избранный имъ достоенъ истиннаго музыкальнаго поэта, смѣлый, содержательный и широкій. Вымыселъ чисто рубинштейновскій, оригинальныя идеи рож-

даются одна за другой и роскошно развиваются въ характерныхъ чертахъ, но богатая фантазія въ первой части прорывается каскадомъ и связанная съ безформенно текущими періодами текста, неудержимо стремится впередъ, не давая времени внутреннему взору обозрѣть картину“. Далѣе онъ говоритъ о второй части произведенія: „Подобно тому, какъ за аккордомъ изъ комбинированныхъ диссонансовъ слѣдуетъ благозвучное разрѣшеніе, такъ и здѣсь послѣ смятенія, страха и бѣгства въ высокооригинальной картинѣ паденія наступаетъ блаженный миръ: народы идутъ одинъ за другимъ, сперва семиты со своими наивными восточно-фантастическими мелодіями, напоминающими намъ первобытныя мелодіи пѣвцовъ минарета, за ними хамиты съ ихъ музыкой барабановъ и свистковъ, наконецъ, іафетиты съ нашими мелодіями, проникнутыми родной поэзіей, производящими на насъ своеобразное впечатлѣніе. Эти сцены поражаютъ своей неожиданностью и, слушая ихъ, невольно обращаешься съ благодарностью и любовью къ скромному человѣку, по мановенію дирижерской палочки котораго раздается музыка, красоты которой онъ, повидимому, самъ не подозрѣваетъ“.

Идея духовной оперы была завѣтной мечтой А. Г.— и онъ все больше и больше работалъ въ этомъ направленіи. Послѣ ораторій „Потерянный Рай“ и „Вавилонская башня“, которыя онъ переименовалъ въ „духовныя оперы“, хотя они еще не совсѣмъ удовлетворяютъ оперному характеру, онъ создаетъ „Моисея“ съ тѣмъ увлеченіемъ и горячностью, которыя всегда составляли характерное свойство его творчества.

„Мой „Моисей“, пишетъ онъ въ „Berliner Zei-

tung“, въ 1886 году,—дѣло самое непрактическое, какое только можетъ предпринять композиторъ; однакоже я принялся за него весьма усердно и не буду знать покоя, пока не окончу его. Это произведеніе, исполненіе котораго оркестромъ займетъ четыре часа времени, слишкомъ театрально для концерта и не годится для театра, такъ какъ имѣетъ форму ораторіи; это будетъ настоящимъ типомъ „духовной оперы“, о которой я мечтаю много лѣтъ. Какова будетъ судьба этой оперы—не знаю; не думаю, чтобы она могла быть исполнена въ полномъ своемъ составѣ. Такъ какъ „Моисей“ состоитъ изъ восьми отдѣльныхъ частей, то можно, время отъ времени, исполнять по одной, или по двѣ части, въ концертѣ, или на сценѣ. Я дошелъ до половины этой работы, которую надѣюсь окончить въ половинѣ сентября; я говорю объ эскизѣ, ибо для полной отдѣлки мнѣ нужно еще цѣлое лѣто, такъ что „Моисей“ выйдетъ въ свѣтъ не раньше сентября 1886 г.“. Опера, однако, была окончена еще позже“ [1]).

„Моисей“ написанъ въ двухъ частяхъ. Первая имѣетъ четыре партіи, въ которыхъ послѣдовательно проходитъ передъ нами вся ветхозавѣтная исторія Моисея, отъ его спасенія младенцемъ, до момента, когда онъ рѣшилъ вывести свой народъ изъ Египта. Вторая часть заключаетъ въ себѣ странствія израильтянъ, ихъ переходъ черезъ Чермное море, собираніе манны небесной, посвященіе Аарона, удаленіе Моисея на гору, гдѣ онъ получаетъ отъ Бога заповѣди въ то время, какъ его народъ, внизу, измѣняетъ Іеговѣ и подвергается за это должному нака-

[1]) См. А. Г. Рубинштейнъ, „В. С. Баскина; „Наблюдатель“, мартъ 1895 г., стр. 119“.

занію—40-лѣтнему странствованію вокругъ Обѣтованной земли. Послѣдняя картина заключаетъ въ себѣ эпилогъ, гдѣ Моисей молится Іеговѣ, прося его защитить свой народъ отъ врага, который хочетъ уничтожить израильское племя. Израильтяне побѣждаютъ и съ торжествомъ направляются къ Обѣтованной землѣ, тогда какъ Моисей прощается со своимъ народомъ и исчезаетъ. Апоѳеозъ заканчивается пѣснопѣніемъ и славословіемъ Моисею, освободившему свой народъ.

Какъ видно по этому краткому изложенію, „Моисей“ совершенно удовлетворяетъ требованіямъ опернаго дѣйствія; здѣсь есть и сильные характеры, и жизнь толпы, и богатые положеніями историческіе моменты.

До „Моисея“, А. Г. еще написалъ „Суламитъ“ [1]) вещь болѣе ораторнаго характера и затѣмъ, въ послѣднее время духовную оперу „Христосъ“, помѣченную 117 Opus'омъ [2]).

По условіямъ не только нашей, но и заграничной цензуры, всякое публичное „представленіе“ духовныхъ оперъ крайне затруднительно. А. Г. пробовалъ убѣдить извѣстнаго въ свое время мецената, герцога въ Веймарѣ, дирекціи разныхъ европейскихъ театровъ, американскихъ антрепренеровъ и все безплодно.

Только за два года до смерти Рубинштейну удалось видѣть одну изъ его духовныхъ оперъ на сценѣ. Лѣтомъ 1892 года опера города Праги, желая почтить великаго

---

[1]) Отрывки этой ораторіи исполнялись въ Петербургѣ во время чествованія А. Г. въ 1886 году; въ берлинскомъ симфоническомъ собраніи она была поставлена въ 1888 г., и прошла съ большимъ успѣхомъ.

[2]) Нѣкоторыя газеты сообщали по слухамъ, что у А. Г. остались рукописи „Каина и Авеля“ и „Пѣснь Пѣсней“. Эти слухи оказываются невѣрными.

музыканта самымъ пріятнымъ для него образомъ, поставила его духовную оперу „Моисей“ въ городскомъ театрѣ. Директоръ Neümann въ три недѣли разучилъ съ артистами оперу, были приготовлены костюмы и 22 іюля А. Г. увидѣлъ своего „Моисея“ на сценѣ. Слушателями, кромѣ автора, были только ближайшіе его друзья и знакомые [1]). Представленіе продолжалось два утра подъ рядъ съ 10 до 12 часовъ. Въ благодарность за это вниманіе А. Г. далъ концертъ въ пользу пострадавшихъ, при обвалившихся въ то время шахтахъ, рудокоповъ. Затѣмъ пражцы устроили въ его честь еще итальянскій вечеръ, на которомъ всѣ артисты, принимавшіе участіе въ исполненіи „Моисея“, одѣлись итальянцами и пѣли чествуемому композитору серенады. На этомъ праздникѣ присутствовалъ весь городъ въ лицѣ своихъ веселыхъ жителей.

Въ нынѣшнемъ году А. Г. долженъ былъ дирижировать въ Бременѣ своей духовной оперой „Христосъ“. Тамъ составилось общество, которое задалось задачей поставить всѣ духовныя оперы Рубинштейна; для этой цѣли устраивается спеціальный театръ, приготовляются костюмы и декораціи, репетируются хоры. Мечта всей жизни А. Г. должна, увы! осуществиться только послѣ его смерти... [2]).

XV.

Въ свомъ музыкальномъ творчествѣ А. Г. не забылъ даже балетную музыку. Кромѣ многочисленныхъ и весьма

[1]) Я получила эти свѣдѣнія отъ многоуважаемой С. А. Мысозёмовой, бывшей на этомъ „праздникѣ Ант. Гр—ча“.

[2]) Представленія эти уже объявлены на $^{13}/_{25}$ мая. Циклъ въ 10 представленій, въ числѣ которыхъ будетъ исполненъ въ первый разъ „Христосъ“, продолжится до $^{9}/_{21}$ іюня. Репетиціи уже ведутся; постановка и исполненіе обѣщаютъ быть грандіозными.

удачныхъ танцевъ въ его операхъ, онъ написалъ цѣлый балетъ „Виноградная лоза“, смутившій служителей и служительницъ хореографіи своими чрезвычайно быстрыми темпами, и вѣроятно потому только еще не поставленный цѣликомъ, хотя отрывки исполнялись въ Германіи и между прочимъ въ Вѣнѣ, во время чествованія А. Г. послѣ его „историческихъ концертовъ“. Вотъ что пишетъ по поводу музыки этого балета Ludwig Hartmann:

„Рубинштейнъ, обращаясь къ балетной музыкѣ, слѣдуетъ импульсу вѣяній времени и собственнаго дарованія. Сенъ-Сансъ, Лео Делибъ („Сильвія“ и „Коппелія“) и многіе другіе новые композиторы поставили балетъ на музыкальную высоту, далеко превосходящую прежнее значеніе балета тонкой выразительностью, тщательной инструментаціей и восхитительной мелодичностью. Рубинштейнъ же въ своемъ „Фераморсѣ“, а еще болѣе въ „Демонѣ“ далъ балетъ такой необыкновенной красоты, что эти балеты встрѣтили величайшее сочувствіе и стали прямо популярными даже тамъ, гдѣ эти оперы, а также и „Неронъ“, не были поставлены на сцену. Въ своемъ новомъ произведеніи „Виноградная лоза“ Рубинштейнъ проявилъ свою мощь въ этой области. Чувствительная, полная фантазіи музыка въ лирическихъ эпизодахъ прелестна отъ начала до конца. Ни одно изъ произведеній сѣвернаго маэстро, можетъ быть только за исключеніемъ „драматической симфоніи“, не отличается такимъ богатствомъ мелодій и тотъ, кто знаетъ „Le bal“ или „Danses des nations“, легко представитъ себѣ, какъ удачно Рубинштейнъ осуществилъ здѣсь задачу характерныхъ національныхъ танцевъ. „Виноградная лоза“ принадле-

житъ къ числу тѣхъ произведеній, въ которыхъ каждый отдѣльный номеръ доставляетъ новое наслажденіе" [1]).

Музыкальный классицизмъ имѣлъ несомнѣнное вліяніе на композиторскую дѣятельность Рубинштейна, но онъ не заглушилъ въ немъ русскаго духа и вкуса къ національнымъ сюжетамъ и мотивамъ. Вотъ какъ говоритъ о его музыкѣ Науманнъ въ своей „Geschichte der Musik": „Въ его произведеніяхъ живетъ не только высокій подъемъ національной гордости и сознаніе своей личности, присущее русскому, но по временамъ прорывается еще нѣчто изъ той не знающей предѣловъ природной мощи, которая составляетъ еще контрастъ европейской цивилизаціи,—особенность потомковъ сарматовъ съ Дона и Днѣпра"... Далѣе онъ говоритъ, что музыкальныя произведенія Рубинштейна носятъ или возвышенный характеръ или выражаютъ „фантастически страждущее настроеніе, въ какомъ долженъ находиться скиталецъ по однообразнымъ далеко тянущимся, поросшимъ высокой травой степямъ, какія тянутся по средней Россіи". —„Съ такими различными элементами, прибавляетъ далѣе Науманнъ, соединяется въ высокой степени своеобразной манерой художественное самообладаніе надъ русской музыкальной формой, вынесенное „maestro" изъ пройденной имъ нѣмецкой школы, хотя онъ не всегда остается вѣрнымъ и этой послѣдней, но и тутъ, какъ и во всемъ, проявляетъ, при случаѣ, свой огненный темпераментъ и демоническую фантазію, которые мчатъ его впёредъ, подобно дикимъ конямъ".

---

[1]) Цѣликомъ балетъ „Виноградная Лоза" былъ поставленъ только въ Бременѣ, въ городскомъ театрѣ въ 1892 году любителями изъ мѣстныхъ жителей.

Мы же, публика, прибавимъ отъ себя, вспоминая прекрасное стихотвореніе А. Н. Яхонтова [1]):

„О, свѣтелъ міръ мелодій и созвучій
Міръ внутренній души твоей! Одинъ
Ты въ немъ царишь, маститый властелинъ,
Самодержавный и могучій!“

XVI.

Всякій знаетъ, какъ былъ популяренъ и любимъ Антонъ Григорьевичъ въ обществѣ—и не только въ петербургскомъ „свѣтѣ“, дававшемъ нѣкогда тонъ нашей жизни, но въ образованномъ обществѣ въ обширномъ значеніи слова. Онъ былъ „популяренъ“ у насъ въ лучшемъ и широкомъ смыслѣ. Стоило А. Г. объявить о своихъ концертахъ и публика съ ранняго утра толпилась у музыкальнаго магазина, гдѣ шла продажа билетовъ. Кто не помнитъ этихъ „хвостовъ“... этой давки у Бесселя и Битнера, еще за прежніе годы. Стоило ему кликнуть кличъ на какое-либо доброе дѣло, въ пользу ли учениковъ любимой имъ консерваторіи, или обездоленныхъ судьбой музыкантовъ, въ пользу кассы или школъ — и сотни состоятельныхъ лицъ отзывались немедленно. Въ зиму, когда онъ дирижировалъ концертами Русск. Муз. Общества, нельзя было достать билетовъ на Симфоническія Собранія; стояли толпой на хорахъ, на галлереяхъ и не было проходу и не было воздуху, чтобы дышать. Особенно рельефно выразилось это сочувствіе, скажу „поклоненіе“ общества своему музыкальному вождю въ памятное еще большинству музыкальныхъ петербурж-

[1]) См. это прочувствованное стихотвореніе въ приложеніи къ къ Автобіогр. воспом. А. Г. Русск. Старины 1889.

цевъ двукратное публичное чествованіе его дѣятельности. Всѣ слои интеллигенціи приняли въ этомъ участіе: литераторы, художники, врачи, артисты, сановники и музыканты наперерывъ старались попасть на эти торжества и чествованіе таланта и дѣятеля.

Первый разъ это было 14-го февраля 1886 года; въ ту памятную зиму, когда Петербургъ и Москва толпились на „историческихъ концертахъ“ Антона Григорьевича, вызывавшихъ повсемѣстные восторги, оваціи и у насъ и за границей. И такъ, 14-го февраля русское общество—петербургская интеллигенція—чествовало своего любимаго „maestro“. Задолго еще до назначенныхъ 8-ми часовъ, въ залъ Кононова собрался „tout Pétérsbourg“ на этотъ вечеръ, приглашенія на который получались съ такимъ трудомъ и хлопотами не принадлежащими къ музыкальному міру лицами, желавшими также чествовать Антона Григорьевича; ихъ было такъ много, что распорядителямъ поневолѣ приходилось соразмѣрять количество приглашенныхъ съ величиной помѣщенія.

Считаемъ нелишнимъ напомнить вкратцѣ читателямъ программу этого достопамятнаго въ лѣтописяхъ русскаго искусства вечера, такъ какъ газетные отчеты того времени уже забыты и ихъ трудно теперь и отыскать. Праздникъ распадался на два отдѣла: на сценѣ и въ большой залѣ, въ которой потомъ и окончился блестящимъ баломъ. Съ лѣвой стороны у сцены, въ драпированной краснымъ сукномъ и открытой спереди ложѣ присутствовала В. К. Екатерина Михаиловна съ дочерью; въ такой же ложѣ съ правой стороны помѣщалась семья Рубинштейна, а впереди ея самъ виновникъ торжества, вошедшій въ залу въ сопровожденіи распорядителей при

громкихъ, единодушныхъ апплодисментахъ, заглушившихъ даже тушъ оркестра.

Сценическая часть открылась „прологомъ" въ стихахъ, спеціально написанныхъ для этого случая, нашимъ маститымъ поэтомъ Я. П. Полонскимъ. Въ немъ участвовали г-жи: М. Г. Савина, Васильева и Дюжикова и г. Давыдовъ въ греческихъ костюмахъ, изображая Лаису, Музу, Генія и Пифіона, которые вели бесѣду объ искусствѣ и музыкѣ, прославляя исполнителя.

Геній, отвѣчая Музѣ, говоритъ, между прочимъ: „Какъ ты неуловимъ, такъ и польза, имъ приносимая— увы! неуловима, но велика. Такъ всѣ мы ощущаемъ присутствіе твоей души безсмертной, когда передъ толпою онѣмѣлой поютъ или гремятъ его живыя струны. Энтузіазмъ—божественная сила, могущая сливать сердца въ одно восторженное сердце, и никто изъ тысячи ничтожнѣйшихъ созданій не можетъ позабыть минутъ энтузіазма, какъ лучшихъ въ жизни; и талантамъ дается эта роскошь всѣмъ—и бѣднымъ и богатымъ, униженнымъ судьбою и возвеличеннымъ; въ такія мгновенья всѣ равны и ничего такъ не миритъ вражду разъединенныхъ, какъ это равенство..."

Потомъ, желая доставить не только собравшейся публикѣ, но и самому А. Г. удовольствіе видѣть на сценѣ вещи, еще не исполнявшіяся, распорядители по чествованію поставили 1-ую сцену изъ музыкальной драмы „Суламитъ", въ которой роль эту исполняла г-жа Раабъ, а царя Соломона—Самусь, профессоръ петербургской консерваторіи. Хоръ и оркестръ состояли изъ учениковъ консерваторіи. 3-й номеръ программы составляла — „Агарь въ Пустынѣ", драматическая сцена, посвященная на-

шей любимой пѣвицѣ Е. А. Лавровской, которая сама и исполняла Агарь въ этотъ вечеръ. Затѣмъ А. Г. былъ поднесенъ большой альбомъ съ рисунками и факсимилэ русскихъ художниковъ и литераторовъ; на сценѣ собралась депутація и старѣйшій изъ нихъ — ветеранъ поэзіи А. Н Майковъ — произнесъ нижеслѣдующее стихотвореніе, прося юбиляра принять его на память объ этомъ днѣ:

Вотъ онъ разсѣянный, какъ будто бы небрежно,
Садится за рояль — вотъ гамма, трель, намекъ
На что-то — пропорхнулъ, какъ будто вѣтерокъ,
Лелѣющій мотивъ, и ласковый, и нѣжный...
Вотъ точно свѣтлый лучъ прорѣзалъ небеса,
И радость на землѣ, и торжество въ эѳирѣ!
Но вдругъ ударъ!.. Другой!.. иной мотивъ взвился,
И дико прядаетъ все выше онъ и шире,
Онъ словно вылетѣлъ изъ самыхъ нѣдръ земныхъ,
Какъ будто вырвались и мчатся въ шумѣ бури,
На встрѣчу ангеламъ тьмы демоновъ и фурій...
Ветхозавѣтный споръ, споръ вѣчный изъ-за насъ рѣшается-ль теперь?
Дрожатъ и стонутъ долы, мятется океанъ,
Въ раскатахъ громовыхъ архангельской трубы проносятся глаголы,
А тучи темныхъ силъ все новыя летятъ...
Художникъ въ ужасѣ: предъ нимъ разверстый адъ,
Самимъ имъ вызванный, хохочущій, гремящій,
Осилить ужъ его и самого грозящій.
А человѣчество! О, жалкое дитя!
Ты чувствуешь, что бой, тотъ бой изъ-за тебя!
Ты чувствуешь свое безсилье и паденье,
Ты ловишь проблески небеснаго луча,
Въ молитвѣ падаешь... Молитва горяча
Надъ бездной. То порывъ, обѣтъ перерожденья.
Но успокойся! Вотъ ужъ надъ тобой свѣтло: архангелъ побѣдилъ.
Художника чело яснѣетъ..
Онъ къ тебѣ нисходитъ и съ тобою
Самъ человѣкъ уже и духомъ просвѣтленъ —
Сливаетъ голосъ свой съ молитвой міровою...
Онъ кончилъ... вотъ онъ всталъ, разбитъ, изнеможенъ,
Уходитъ.. Крики вслѣдъ!..
        Чѣмъ крики тѣ звучатъ,
Художникъ, слышишь ты?..

То гулъ благословеній!
Да, да, благословенъ, благословенъ стократъ
Твой въ царство свѣта насъ переносящій геній!..

Послѣ антракта было торжественное шествіе группъ изъ дѣйствующихъ лицъ оперъ Рубинштейна, въ которыхъ принимали участіе красивѣйшіе ученицы и ученики и сами преподаватели консерваторіи. Тутъ были и группы изъ „Демона" и „Купца Калашникова" и „Нерона съ Поппеей" и т. д. Во время начавшагося затѣмъ бала на сценѣ еще были поставлены живыя картины:

1. Встрѣча Алены съ Кирибѣевичемъ.

2. Алена и Калашниковъ (поставлен. художн. Мясоѣдовымъ).

3. Полетъ Демона.

4. Пляска Тамары.

5. Сцена въ монастырѣ (поставл. профес. Маковскимъ).

Такъ-то происходило чествованіе А. Г. у насъ въ Петербургѣ [1]). Въ томъ же родѣ нескончаемыхъ овацій было оно и въ Берлинѣ и въ Вѣнѣ, гдѣ А. Г. повторилъ свои „историческіе концерты" вслѣдъ за Петербургомъ.

Это былъ рядъ тріумфовъ любимому всѣми художнику-артисту и „человѣку".

Въ Берлинѣ праздникъ былъ особенно торжественный. Устроенъ онъ былъ въ Kaiserhof благодарными за историческіе концерты слушателями. Рубинштейнъ, ведя подъ руку жену профессора Meyerheim'а и въ сопровожденіи знаменитаго Joachim'а прошелъ на свое мѣсто при громѣ рукоплесканій. Народу была масса; изъ му-

---

[1]) Въ слѣдующемъ 1887 году М. Г. Савина въ залѣ у Шредера устроила, съ благотворительной цѣлью, выставку подарковъ полученныхъ А. Г. во время его артистической карьеры. Я думаю что слѣдовало бы въ новой Консерваторіи устроить „музей Рубинштейна".

зыкальнаго міра присутствовали г-жа Дезире д'Арто, г-жа Есипова, Клиндвортъ, Морицъ, Московскій, проф. Мейерхеймъ, изъ писателей Левенштейнъ, Копфенъ, Линдау, изъ художниковъ Вильгельмъ Шильцъ (сотрудникъ „Кладерадачъ") и мн. др. Нѣмцы трогательно устроили „einen russischen Gruss", который состоялъ въ поднесеніи А. Г. хлѣба-соли; затѣмъ была исполнена „Русалка" Рубинштейна, причемъ солисткою выступила г-жа д'Арто. Рудольфъ Левенштейнъ сказалъ прологъ, въ которомъ разсказывалъ, какъ Мейерхеймъ задумалъ иллюстрировать „Bal costümé" Рубинштейна и какіе онъ па него написалъ стихи. Издатель „Deutscher Rundschau", Юлій Гаденбергъ, провозгласилъ слѣдующій поэтическій тостъ:

Wir waren all' so oft schon seine Gäste
Im Reich der Töne, dicht geschaart um ihn,
Dass wir gewagt ihn heut' zu diesem Feste
Zu laden, dem doch er nur Glanz geliehn,
Und das wir, froh ihn unter uns zu haben,
Nicht ihm, das wir in Wahrheit uns nur gaben.

Denn er ist keiner von den Unnahbaren,
Wiewohl des Gott's in seiner Brust gewiss;
Was er vermag, wir haben es erfahren,
Wenn er im Sturm uns mächtig mit sich riss;
In seiner Lorbeer aber schlingt die Blüthe,
Die schön're sich der Freundlichkeit und Güte.

Noch wie ein Echo hallt's von jenen Wänden,
Und unsern Herzen bleibt es eingedenk,
Was er dort Tag für Tag mit vollen Händen
Verschwendrisch bot, ein königlich Geschenk,—
Für das viel hundert seine Schuldner blieben—
Fürwahr ein Fürst und Einer, den wir lieben.

Nun lasst noch einmal Eure Gläser klingen,
Ruft jubelnd seinen Namen, stimmt mit ein;
Von denen Einer, die die Freunde bringen,

Den Sterblichen ist er,—drum freut Euch sein!
Und er, der Euch so manchmal schon gegebeu,
Was werth das Leben macht—heut lasst ihn leben [1]).

Въ Вѣнѣ по окончаніи историческихъ концертовъ Рубинштейну также былъ устроенъ праздникъ, на которомъ исполнялись сцены изъ его балета „Виноградная Лоза“ и было прочитано много стихотвореній, изъ нихъ очень комичны вышли строфы, написанныя на тему его историческихъ концертовъ и на мелодію его Азры:

„Täglich schlug der Wunderbare,
Seine Hände auf und nieder
Um die Abendzeit am Flügel,
Wo die weissen Tasten glänzen.

Sieben Tage spielt der Meister,
So dass von der edlen Stirne
Ihm die weissen Wasser plätschern,
Täglich wird er bleich und bleicher.

Eines Abends kriegt ein Fräulein
Einen Anfall von Begeisterung

---

1) Мы всѣ такъ часто бывали его гостями въ царствѣ звуковъ, обступивши его тѣснымъ кругомъ, что нынѣ мы дерзнули пригласить его на это празднество, которому онъ лишь сообщилъ свой блескъ и которое мы даемъ не ему, а себѣ, счастливые тѣмъ, что онъ среди насъ

Ибо онъ не принадлежитъ къ числу недоступныхъ, хотя и носитъ Бога въ своей груди; мы испытали, что онъ въ силахъ совершить, когда онъ мощно увлекалъ насъ въ вихрѣ вслѣдъ за собою; въ его лавры вплетенъ лучшій цвѣтокъ—привѣтливости и доброты.

Еще точно эхо отдается въ этихъ стѣнахъ и звучитъ въ сердцахъ нашихъ то, что онъ расточалъ здѣсь, день за днемъ, полными пригоршнями—царскій подарокъ, за который у него въ долгу сотни людей—онъ поистинѣ царь, любимый нами.

Поднимите-же еще разъ ваши бокалы и назовите, ликуя, его имя; онъ одинъ изъ тѣхъ, кого друзья даруютъ смертнымъ—радуйтесь ему! И да здравствуетъ онъ, который не разъ уже давалъ вамъ то, что дѣлаетъ жизнь цѣнной.

Und in Ohnmacht stürzt die Dame
Just dem Spielmann in die Arme,

Und der Meister sprach: „ich heisse
Rubinstein und bin aus Russland.
Sehr zuwider sind mir Damen,
Welche sterben, wenn ich spiele!“ [1]).

Всѣ какъ бы обрадовались случаю показать великому художнику свою любовь и благодарность за полученное отъ него наслажденіе. Къ тому же и случай былъ такой подходящій. Именно въ 1886 г. А. Г. давалъ во всѣхъ столицахъ Европы свои знаменитые „историческіе концерты“, которые онъ всюду повторялъ дважды — для публики и потомъ отдѣльно и безплатно для артистовъ и учениковъ консерваторій. Такой „tour de force“ былъ подъ силу единственной въ своемъ родѣ музыкальной мощи нашего виртуоза и вызвалъ всеобщій восторгъ и увлеченіе имъ [2]).

---

[1]) Каждый день дивный маэстро игралъ въ вечерній часъ на роялѣ, гдѣ блестѣли бѣлыя клавиши.

Семь дней играетъ маэстро, такъ что съ благороднаго чела струятся бѣлые потоки. Съ каждымъ днемъ онъ становится все блѣднѣе и блѣднѣе.

Однажды вечеромъ съ одной дѣвицей произошелъ пароксизмъ энтузіазма и дама безъ памяти упала прямо въ объятія піанисту.

И маэстро говоритъ: „меня зовутъ Рубинштейномъ, я родился въ Россіи и мнѣ противны дамы, которыя помираютъ отъ моей игры“

[2]) По окончаніи историческихъ концертовъ А. Г. изъ собраннаго капитала удѣлилъ 25,000 р. на доброе дѣло „для очистки совѣсти“— какъ онъ говорилъ. Эта сумма легла въ основаніе капитала, 4000 р. (считая % по 1000 р. въ годъ) процентовъ съ котораго, послѣ каждыхъ 4-хъ лѣтъ, предназначаются въ видѣ 2 премій за лучшее сочиненіе и исполненіе, представленныхъ на „международномъ конкурсѣ“. 1-ая композиторская премія въ 5000 фр. (2000 р.) была выдана въ Петербургѣ въ 1890 г. Г. Бузони, а исполнительская, также въ 5000 фр., Г. Дубасову. Конкурсы послѣдовательно будутъ происходить въ Петербургѣ, Берлинѣ, Вѣнѣ и Парижѣ.

Выбравъ наиболѣе характерное изъ старыхъ и новыхъ піанистовъ, посвятивъ отдѣльные вечера Бетховену, Шуману, Шопену, А. Г. далъ возможность любителямъ музыки, слушая его, не только пріятно, но и полезно провести время. Благодаря цѣльности программы и выбору пьесъ, эти концерты имѣли еще воспитательное музыкальное значеніе, особенно для нашей публики Но надо было видѣть А. Г. подъ конецъ каждаго вечера, въ переполненной до верху залѣ Дворянскаго собранія, съ ея накаленной атмосферой. Казалось, надо обладать нечеловѣческими силами, чтобы играть часами безъ отдыха одному, а онъ, увлеченный игрой, не замѣчалъ ни усталости, ни спадавшихъ па его высокій лобъ волосъ и отдавался весь своимъ же собственнымъ звукамъ, забывая и присутствующихъ, и весь міръ.

Невольно вспоминается стихъ поэта, такъ хорошо нередавшаго общее настроеніе, вызываемое игрой А. Г.: [1])

Ты всѣхъ временъ и всѣхъ народовъ звуки
Въ душѣ своей вмѣщаешь, чародѣй!
Въ нихъ повѣсть бѣдъ, волненій и страстей,
Гимнъ радости и пѣснь любви и муки...

Вотъ какъ говоритъ самъ А. Г. объ этихъ концертахъ: „Въ сезонъ 1885—1886 г. я привелъ въ исполненіе мысль, которую давно лелѣялъ: мнѣ хотѣлось, какъ окончаніе моей виртуозной карьеры, представить въ рядѣ концертовъ въ главнѣйшихъ центрахъ Европы, такъ сказать, наглядную исторію постепеннаго развитія фортепіанной музыки. И мнѣ удалось цѣликомъ осуществить

[1]) До какого нервнаго настроенія и восторга могла довести слушателей игра А. Г., особенно когда онъ былъ „въ ударѣ“ — можно видѣть въ интересномъ разсказѣ В. В. Стасова объ одномъ вечерѣ, на которомъ А. Г. игралъ, окруженный Бородинымъ, Тургеневымъ идр.

8

эту мысль; до меня бывали лекціи по исторіи музыки, но историческихъ концертовъ, въ такихъ, по крайней мѣрѣ, размѣрахъ, какъ я предпринялъ, дѣйствительно не было" [1]).

Антонъ Григорьевичъ давалъ свои „историческіе концерты", кромѣ Петербурга и Москвы, въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Парижѣ, Лондонѣ, Лейпцигѣ, Дрезденѣ и Брюсселѣ, причемъ въ 2-хъ послѣднихъ городахъ онъ игралъ 3 раза. Вездѣ въ прочихъ городахъ игралъ онъ семь вечеровъ за плату и затѣмъ повторялъ семь разъ ту же программу для недостаточныхъ музыкантовъ и учениковъ [2]).

Первый изъ вечеровъ былъ посвященъ первымъ фортепіаннымъ сочинителямъ. А. Г. игралъ произведенія Вилліама Бэрда, д-ра Джонъ Булля, Франсуа Куперенъ, Жанъ Филиппъ Рамо, Доменика Скарлатти, Іоганна-Себастьяна Баха, Георга-Фридриха Генделя, Филиппа-Эммануила Баха, Іосифа Гайдна, и наконецъ Моцарта. Во 2-мъ—восемь сонатъ Бетховена. Въ 3-мъ—Франца Шуберта, Вебера и Феликса Мендельсона-Бартольди. Въ 4-мъ—Роберта Шумана. Въ 5-мъ—Муціо Клементи, Джона Фильда, Іоганна-Непомукъ-Гуммеля, Игнаца Мошелеса, Адольфа Гензельта, Сигизмунда Тальберга и Франца Листа. Въ 6-мъ — только Фредерика Шопена, въ 7-мъ — еще Шопена и затѣмъ, исключительно, русскихъ композиторовъ—М. И. Глинку, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, П. И. Чайковскаго, Н. А. Римскаго-Корсакова, А. К. Лядова, Николая Григорьевича Рубинштейна и самого себя [3]).

---

[1]) См. Автоб. Воспом. А. Г. Рубинштейна, стр. 63.

[2]) См. описаніе Matinées, данныхъ А. Г. въ Kaiserhof въ Берлинѣ Eugen Zabel „Ein Künstlerleben" VII, стр. 128.

[3]) Подробнѣе—см. „приложеніе".

Въ сжатомъ видѣ эти концерты напоминали тотъ курсъ, который впослѣдствіи, въ 1888 - 1889 г., А. Г. „игралъ“ и „читалъ“ старшему классу консерваторіи при немногихъ счастливцахъ изъ публики [1]).

Этотъ курсъ, небывалый въ лѣтописяхъ консерваторій, былъ подъ силу развѣ А. Г. Прочтя 32 лекціи въ одну зиму, Рубинштейнъ исполнилъ 777 opus'овъ 57-ми композиторовъ, что составляетъ до 2000 пьесъ. Лекціи начались 16-го сентебря 1888 года и повторяясь аккуратно каждую пятницу съ 8-ми до 10-ти час. вечера, закончились 28-го апрѣля 1889 года.

XVII.

Съ 1887 до 1891 г. А. Г. оставался директоромъ консерваторіи, не беря, однако, даже оффиціально положеннаго ему, какъ директору, вознагражденія за этотъ огромный трудъ. Цѣлыми днями просиживалъ онъ въ ней, занимаясь новой организаціей любимаго учрежденія, выслушивая нужды, контролируя и слѣдя за учениками, до всего доходя самъ, не игнорируя даже мельчайшихъ подробностей этого сложнаго и труднаго дѣла. Здѣсь, какъ во всемъ, онъ былъ необыкновенно правдивъ и часто оказывался непреклоннымъ въ своихъ рѣшеніяхъ. Работая прежде всего для искусства, онъ, разумѣется, считалъ изученіе и преподаваніе дѣломъ серьезнымъ и отнюдь не допускающимъ диллетантизма Многимъ это, конечно, не нравилось и онъ нерѣдко наталкивался на противодѣйствіе. Всю жизнь вѣрная

[1]) См. курсъ фортепіанной литературы—лекціи А. Г. Рубинштейна, составляющія 2-ю часть этой книги. Стр. 157.

культу Рубинштейна, С. А Малоземова, его адъюнктъ, еще нѣкоторые профессора и молодежь были его помощниками въ постоянной борьбѣ за трудное дѣло. Отношенія между А. Г. и тѣми, кто не раздѣлялъ его взглядовъ постепенно обострялись и ему приходилось даже совершенно естественныя, простыя вещи отвоевывать съ трудомъ.

Такъ, напр., желая выпускать изъ консерваторіи законченныхъ, самостоятельныхъ артистовъ, ему хотѣлось установить для оканчивающихъ учениковъ предварительный, частный экзаменъ, въ родѣ аттестата зрѣлости, для котораго они должны бы были самостоятельно готовиться, разучивая къ нему вещи безъ всякихъ указаній профессоровъ. Такимъ образомъ, каждый будущій артистъ долженъ былъ бы проявить собственную иниціативу и доказать на дѣлѣ свою музыкальную самостоятельность, прежде чѣмъ выступать на весеннемъ публичномъ экзаменѣ, на которомъ попрежнему бы игрались вещи, разученныя съ профессорами [1]).

---

[1]) Вотъ какъ самъ А. Г. говоритъ объ этомъ въ своей книгѣ „Музыка и ея представители“:

„Обыкновенно учитель въ консерваторіи муштруетъ своего ученика положенное на то время, такъ что при выпускномъ экзаменѣ ученикъ оказывается почти всегда „хорошимъ“ и получаетъ надлежащій аттестатъ, но при самостоятельной дѣятельности онъ рѣдко выходитъ годнымъ и вызываетъ этимъ пренебреженіе публики къ заведенію, въ которомъ онъ получилъ свое музыкальное образованіе. По моему мнѣнію, дѣло должно быть поставлено слѣдующимъ образомъ: за 2 мѣсяца до выпускного экзамена ученикъ получаетъ программу, въ которую входитъ извѣстное число пьесъ разныхъ сочинителей, разныхъ эпохъ и разныхъ характеровъ (состоящую изъ концерта съ оркестромъ, камерной пьесы съ аккомпанементомъ надлежащихъ инструментовъ и разныхъ сольныхъ пьесъ), для фортепіано примѣрно отъ Скарлатти до Листа включительно; эту программу уче-

Что̀ можетъ быть достойнѣе, педагогичнѣе и серьезнѣе этой идеи? И однако Рубинштейну только съ большимъ трудомъ удалось осуществить ее и освѣжить консерваторскую рутину.

Не желая въ конецъ обострять отношеній или идти на компромиссы, А. Г. въ маѣ 1891 года вторично отказался отъ директорства и послѣ консерваторскаго акта прямо поѣхалъ на Кавказъ, черезъ Москву. Но если нѣкоторые и не съумѣли оцѣнить заслуги и дѣятельность А. Г., то за то общество и публика всегда съ особеннымъ сочувствіемъ относились къ нему. Начало семестра 1889 года совпадало съ пятидесятилѣтіемъ его музыкальной дѣятельности, исполнившемся лѣтомъ, 11-го іюля [1]. Ему былъ устроенъ такой юбилей, такое чествованіе, какое рѣдко кому выпадало изъ отечественныхъ дѣятелей. Болѣе 60 депутацій со всѣхъ концовъ Россіи съѣхались почтить великаго музыканта и актъ 18-го ноября 1889 года, въ переполненной и блестящей залѣ

никъ долженъ разучить самъ, т.-е. безъ помощи своего учителя (конечно для этого полагается абсолютная честность какъ ученика, такъ и учителя). То же самое относительно пѣнія, струнныхъ, духовыхъ инструментовъ, и вообще всякаго рода музыкальнаго исполненія. Ученикъ, выдержавшій хорошо такой экзаменъ, можетъ быть совершенно спокоенъ, и его учитель и заведеніе, въ которомъ онъ обучался, также. Этимъ экзаменомъ зрѣлость ученика удостовѣрена, педагогическая способность учителя наилучшимъ образомъ проявлена и польза школы не можетъ подлежать сомнѣнію; всѣ они выполнили свою задачу!"

См. „Музыка и ея представители" А. Рубинштейна, стр. 155.

[1]) Въ этотъ день—Государь Императоръ съ Императрицей, Наслѣдникъ Цесаревичъ, В. Кн. Александра Іосифовна и В. К. Константинъ Константиновичъ прислали А. Г. поздравительныя телеграммы (см. „Правител. Вѣстникъ" 1889, № 158). Весь день онъ получалъ массу телеграммъ и писемъ. Но самое чествованіе его — публичное, было отложено до 18 ноября — дня рожденія А. Г., для чего былъ учрежденъ особый Распорядительный Комитетъ.

Дворянскаго собранія, которымъ оффиціально начались юбилейныя торжества, продолжавшіеся непрерывно до 22-го числа включительно, былъ чѣмъ-то совершенно необыкновеннымъ въ нашей петербургской жизни [1]).

На эстрадѣ, у стѣны, драпированой краснымъ сукномъ, возвышался колоссальный бюстъ А. Г., работы извѣстнаго скульптора А. Л. Обера. У пьедестала стояли статуи Эвтерпы и Мельпомены; передъ бюстомъ—оркестръ и хоръ И. Рус. Музык. Общ—ва. Впереди — длинный столъ для юбиляра и юбилейнаго комитета, по сторонамъ занимали мѣста представители разныхъ учрежденій и депутаціи. Въ царской ложѣ—В. Кн. Екатерина Михаиловна съ дочерью и сыномъ и В. К. Константинъ Константиновичъ; въ галерѣе справа — высокопоставленныя лица, придворныя и дипломатическія. Въ особой ложѣ —противъ царской—семья А. Г. Хоры переполняли ученики и ученицы консерваторіи.

Въ 1 ч. 10 м. юбиляръ взошелъ въ залу, въ сопровожденіи предсѣдателя юбилейной коммиссіи герцога Георгія Георгіевича Мекленбургъ-Стрелицкаго и членовъ комитета. Вся зала встала. Оркестръ заигралъ тушъ и раздался громъ рукоплесканій.

Послѣ марша, написаннаго бывшимъ ученикомъ Спб. консерваторіи г. Аренскимъ, юбиляра привѣтствовалъ В. К. Георгій Георгіевичъ прочувствованной рѣчью, въ которой напомнилъ, что еще его бабка, В. К. Елена Павловна глубоко цѣнила Антона Григорьевича [2]).

---

[1]) Наканунѣ, 17 ноября, былъ чисто семейный праздникъ и чествованіе А. Г. въ консерваторіи.

[2]) Распорядительному Комитету разрѣшено было: 1) устроить торжественный актъ 18—30 ноября 1889 г. и соотвѣтствующія музы-

За нимъ говорилъ сенаторъ Маркевичъ, вице-президентъ Русскаго Муз. Общества; были переданы привѣтствія отъ министровъ Двора и Народнаго просвѣщенія. Университетъ поднесъ Рубинштейну почетнаго члена. Городской голова В. И. Лихачевъ привѣтствовалъ юбиляра отъ столицы и сообщилъ единогласное постановленіе Городской Думы объ учрежденіи 2-хъ стипендій въ консерваторіи съ предоставленіемъ А. Г. права распоряжаться ими.

Затѣмъ былъ исполненъ „intermezzo" въ видѣ хора безъ сопровожденія „à capella", написаннаго П. И. Чайковскимъ на слѣдующія слова Я. П. Полонскаго:

„Привѣтъ тебѣ, нашъ братъ,
Нашъ другъ, нашъ свѣтлый геній,
Отъ молодыхъ и старыхъ поколѣній
За много лѣтъ святыхъ и чистыхъ упоеній,
Привѣтъ тебѣ, привѣтъ.

Пусть Русь зоветъ тебя своимъ,
Но развѣ могъ ты быть чужимъ
Кому-нибудь въ подлунномъ мірѣ?
Для всѣхъ звѣзда горитъ въ эфирѣ,

И перелетный соловей,
Гдѣ бъ онъ ни пѣлъ въ саду, ночей.
Всѣмъ были дороги дары
Твоей божественной игры,

Міръ музыки не знаетъ торга
И чуждый вѣчной суеты,
Ты несъ народамъ громъ восторга,
Даря имъ слезы и мечты.

Привѣтъ тебѣ, нашъ братъ,
Нашъ другъ, нашъ свѣтлый геній,
Отъ молодыхъ и старыхъ поколѣній

кальныя празднества; 2) выбить въ честь А. Г. Рубинштейна медаль и 3) открыть въ средѣ Импер. Русск. Музык. Общ—ва и среди почитателей юбиляра подписку на составленіе фонда для стипендіи его имени, съ предоставленіемъ ее въ его распоряженіе.

За много лѣтъ святыхъ и чистыхъ упоеній,
Привѣтъ тебѣ, привѣтъ".

Послѣ этого хора началось дефилированіе депутацій.

Первый адресъ и при немъ 2 консерваторскія стипендіи отъ Спб. Русс. Муз. Общ. былъ поднесенъ сенаторомъ Маркевичемъ и 2 директорами г. Герке и г. Тимирязевымъ. Вторая депутація шла отъ профессоровъ, преподавателей и служащихъ въ консерваторіи.

Затѣмъ г. Сафоновъ и г. Танѣевъ поднесли адресъ отъ Московской Консерваторіи. Кіевское, Харьковское, Пензенское, Одесское, Тифлисское, Томское и др. Отдѣленія Музык. Общества прислали свои адресы.

Депутаціи отъ Академіи Художествъ, отъ Михайловской Артиллерійской Академіи, отъ Института Гражданскихъ Инженеровъ, отъ Института Путей Сообщенія, отъ Горнаго Института, отъ Лѣснаго Института, отъ Харьковскаго Университета и т. д. и т. д. дефилировали одна за другой.

Всевозможныя Музыкальныя Общества: Спб. Филармоническое, Общ. Камерной музыки; Московское Филармонич. Общ-во; Варшавскій музык. Институтъ; нѣмецкіе „Singverereinы": Annenverein, Catherinenverein, Liedertafel, Petriverein, Singacademie прислали свои депутаціи.

Бывшіе ученики Спб. консерваторіи поднесли А. Г. альбомъ своихъ сочиненій, доходъ отъ продажи которыхъ назначался въ пользу Консерваторіи. Петербург. Музык. драматическій кружокъ, кружокъ итальянскихъ музыкантовъ въ лицѣ гг. Дриго и Панэ также поздравляли юбиляра.

Капельмейстеры частей войскъ гвардіи; Спб. Музы-

кально-драматическій Кружокъ и др., Императорское Географическое Общество, различныя благотворительныя общества, Комитетъ вспомоществованія студентамъ петербургскаго университета, Дамскій Художественный кружокъ, Московское Общество Искусствъ и Литературы, Общество „Баянъ“ (въ Ригѣ) музыкальные классы Педагогическаго Музея, частныя музыкальныя школы, редакціи журналовъ и газетъ привѣтствовали также Антона Григорьевича.

Отъ С.-Петерб. Женскаго Патріотич. Общ-ва, кромѣ поздравленій, былъ прочитанъ рескриптъ Предсѣдательницы В. Кн. Екатерины Михайловны. Общество русскихъ драматическихъ писателей поднесло А. Г. серебряный вѣнокъ. Литературный фондъ прислалъ телеграмму и адресъ.

Фирма Шредеръ поднесла очень милый подарокъ, ассигновавъ ежегодно лучшему ученику консерваторіи свой рояль. Фирма Беккера поднесла рояль, отдѣланный мозаикой съ серебрянымъ горельефнымъ изображеніемъ юбиляра.

Поздравленіе Общества Поощренія музыки и искусствъ въ Амстердамѣ начиналось словами: „Васъ привѣтствуетъ страна Рембрандта“, — что вызвало громкія рукоплесканія.

Внуки графа Віельгорскаго, игравшаго большую роль въ началѣ артистической карьеры Рубинштейна, поднесли ему акварель съ изображеніемъ Антона и Николая Григорьевича дѣтьми.

Телеграммъ было получено такое множество, что не было возможности не только прочитать ихъ всѣ, но даже распечатать. Королева Марія Ганноверская, ста-

рикъ Верди, Берлинская Академія Искусствъ, Парижская „Société des auteurs et des compositeurs“, Вѣнское музыкальное Общество прислали свои привѣтствія. А. Г. долженъ былъ вставать и благодарить до изнеможенія силъ. Онъ имѣлъ видъ крайне утомленный.

Такое единодушіе и сочувствіе великому юбиляру еще больше оттѣняло непонятное отсутствіе Театральной Дирекціи, не приславшей ни одного слова сочувствія или привѣтствія; отсутствовала также Пѣвческая капелла.

Актъ закончился привѣтственною кантатой для соло, хора и оркестра, написанной О. Ф. Бахомъ, тоже бывшимъ ученикомъ консерваторіи на слѣдующія слова П. И. Вейнберга:

Хоръ старшихъ учениковъ.

На праздникъ свѣтлаго искусства
Ряды его учениковъ
Идутъ вѣнчать того, кто въ жизни
Стяжалъ ужъ тысячи вѣнковъ.
Передъ художникомъ великимъ
Склоняютъ голову они,
Прося у музъ, чтобъ это солнце
Свѣтило имъ на многи дни.

Хоръ дѣтей.

Взрослымъ вторятъ дѣти,
Сладко, сладко имъ
Чтить того, кто нѣжно
Какъ отецъ любимъ;
Кто въ заботѣ теплой
Съ самыхъ первыхъ дней
Ихъ ведетъ рукою
Славною своей.

I соло.

Въ часы тяжелыхъ треволненій
Житейскихъ грезъ,
Когда душа полна сомнѣній.
Проклятій, слезъ—

Къ намъ геній музыки нисходитъ,
Какъ даръ небесъ,
И благодѣтельно проводитъ
Въ страну чудесъ.

II соло.

Въ толпѣ холодныхъ, погруженныхъ
Въ душевный сонъ
Себѣ пророковъ вдохновленныхъ
Находитъ онъ.
И, равный вѣщему поэту,
Гармоньи жрецъ
Во славу шествуетъ по свѣту
Царемъ сердецъ.

Хоръ.

Слава царству звуковъ.
Полныхъ чудной власти,
Чуждыхъ низкой мысли,
Чуждыхъ мелкой страсти!
Слава въ царствѣ музыки
Мощному учителю,
Первому межъ первыми,
Межъ владыкъ властителю!
Слава въ вѣчномъ будущемъ!
Пусть всѣ поколѣнія
Съ чувствомъ высшей радости
Прославляютъ генія!"

Особенно понравился присутствовавшимъ 1-й номеръ, дуэтъ тенора и сопрано [1]).

19-го ноября днемъ, въ Дворянскомъ Собраніи состояло торжественное симфоническое собраніе, подъ управленіемъ П. И. Чайковскаго, въ которомъ исполня-

[1]) См. описаніе акта, а также и послѣдующихъ празднествъ этого небывалаго и единственнаго въ своемъ родѣ—„шестиднева" (съ 17—22 Ноября включ.), какъ прозвали нѣкоторыя это время, — въ газетахъ „Новое Время", „Новости" и др. отъ 19, 20, 21, 22 Ноября 1889, а также въ изданномъ фирмой Бернарда въ 90 г. „Музыкальномъ Альманахѣ" на 1891 г. составл. г. Лисовскимъ.

лись 5-я Симфонія G-moll Рубинштейна и его музыкальная картина „Россія“. Онъ самъ игралъ въ 1-й разъ „Concertstück“ Op. 113 для фортепіано съ оркестромъ. 20-го ноября, былъ снова данъ большой вокально-инструментальный концертъ, изъ произведеній А. Г. при участіи г-жъ Е. А. Лавровской и А. В. Карцевой-Панаевой. На этомъ концертѣ исполнялась увертюра изъ оперы „Дмитрій Донской“, „Русалка“, танцы изъ оп. „Фераморсъ“ и во 2-й части его—„Вавилонское Столпотвореніе“, въ исполненіи котораго приняли участіе гг. Михайловъ, Нолле, Фрей, хоръ и оркестръ. Эта духовная опера шла много разъ въ Германіи, но никогда у насъ ни до этого раза, ни послѣ.

Сама зала представляла изъ себя въ этотъ вечеръ настоящее „Вавилонское столпотвореніе“. Желающихъ была такая масса, что выдавались сверхкомплектные билеты, и цѣлыя толпы должны были слушать стоя. Раскаленность атмосферы была такова, что многимъ дѣлалось дурно, а съ извѣстнымъ „protégé“ А. Г., проф. Спб. консерваторіи, Чези, сдѣлался нервный ударъ. и онъ былъ вынесенъ на рукахъ.

Пятый день чествованій Рубинштейна ознаменовался исполненіемъ въ Маріинскомъ театрѣ его оперы „Горюша“, которая такъ и была дана у насъ этотъ единственный разъ 21 ноября 1889 года. Г-жи Славина и Мравина и гг. Яковлевъ, Стравинскій, Фигнеръ и Васильевъ прекрасно исполнили свои роли; вечеръ былъ самый блестящій. Юбиляръ сидѣлъ въ ложѣ и раскланивался оттуда апплодировавшей ему публикѣ.

19-го ноября былъ еще данъ обѣдъ почитателями [1])

[1]) Присутствовало болѣе 150 чел. въ ресторанѣ Эрнеста (Демуттъ).

юбиляру. Одинъ изъ симпатичныхъ тостовъ былъ предложенъ П. И. Вейнбергомъ за здоровье старушки матери А. Г., Калеріи Христофоровны, положившей такое прочное начало его музыкальному образованію и такъ глубоко повліявшей на всю его нравственную личность.

Въ отвѣтъ на всѣ привѣтствія юбиляръ прочувствованымъ голосомъ сказалъ: „Не знаю, какъ выразить Вамъ, господа, мою благодарность... Мнѣ остается только сказать: благодарю, не ожидалъ. Именно такъ: благодарю, не ожидалъ!!!.. [1]).

XVIII.

Проводя одно изъ послѣдующихъ лѣтъ въ Баденвейлерѣ, въ тиши чуднаго Шварцвальда, А. Г. кромѣ музыкальныхъ произведеній, закончилъ еще свою книгу „Музыка и ея представители", надѣлавшую въ свое время столько шуму. Это была 2-ая и послѣдняя серьезная литературная работа А. Г., если не считать уже приведенныхъ выше журнальныхъ статей и 2-хъ еще ранѣе (въ 1855 г.) написанныхъ имъ въ „Wienerzeitschrift für Musik" и „Berliner Musikzeitung". Первая книга, какъ извѣстно,—его автобіографія, напечатанная предварительно въ „Русской Старинѣ" и затѣмъ изданная М. И. Семевскимъ (въ 1889) отдѣльной брошюрой [2]), съ приложеніемъ воспоминаній Г. А. Лароша и М. Б. Р—га.

[1]) Въ заключеніе—22 ноября былъ еще данъ балъ въ честь А. Г. Общ. музыкальныхъ художниковъ въ пользу ихъ кассы, почетнымъ членомъ которой онъ состоялъ. Интересно были устроены при этомъ Н. С. Каразинымъ живыя картины на сценѣ изъ различныхъ оперъ юбиляра.

[2]) Въ 1893 г. эти воспоминанія изящно изданы на нѣмецкомъ языкѣ—съ 2-мя портретами Ант. Гр., видомъ его дачи въ Петергофѣ

Непосредственность, простота и искренность составляютъ главный характеръ этой прелестной работы, въ которой Рубинштейнъ такъ объективно говоритъ о самомъ себѣ, съ такимъ юмористическимъ талантомъ разсказываетъ эпизоды изъ своей богатой фактами, разнообразной жизни.

„Музыка и ея представители“ (1891 г.) была первоначально издана по-нѣмецки и затѣмъ быстро переведена на всѣ европейскіе языки. Это въ высшей степени интересная книга: искренность, которая составляла отличительную черту какъ характера, такъ и музыкальнаго творчества Рубинштейна, составляетъ главную заслугу и этого литературнаго труда. Мы узнаемъ здѣсь, какъ личныя музыкальныя симпатіи А. Г., такъ и его авторитетное мнѣніе о самыхъ выдающихся представителяхъ музыкальнаго творчества. Единственный недостатокъ этой книги — форма діалога, въ которой она составлена. Эта безконечно вопрошающая дама, безжалостно заставляющая себѣ отвѣчать цѣлую книгу въ одно посѣщеніе, производитъ впечатлѣніе какого то манекена, по случаю поставленнаго и заведеннаго для вопросовъ. Было бы много пріятнѣе читать Рубинштейна одного, безъ его безцвѣтной собесѣдницы, въ формѣ ли отдѣльныхъ мыслей, въ родѣ излюбленнаго французами жанра „Pensées“, въ формѣ ли отдѣльныхъ главъ или набросковъ. Но это, разумѣется, подробности. Суть книги нисколько не пострадала отъ формы и даетъ намъ рядъ въ высшей степени замѣчательныхъ мыслей великаго музыканта.

и его рабочаго кабинета тамъ, нотнымъ его факсимиле и извѣстнымъ силуэтомъ М-ме Бемъ — „за роялемъ“. Нумерація главъ измѣнена, сравнительно съ русскимъ подлинникомъ и самый текстъ вновь пересмотрѣнъ авторомъ.—„Anton Rubinstein“ Erinnerungen aus fünfzig Jahren. 1839—1889. Leipzig.

Посвятивъ нѣсколько очень интересныхъ страницъ разговору объ оперѣ, которую А. Г. считаетъ „второстепеннымъ родомъ“ своего искусства, увѣряя, что ни въ какой оперѣ не можетъ прозвучать такой трагизмъ, какъ въ тріо D-dur Бетховена или въ его сонатахъ ор. 106, или въ прелюдіи Es-moll изъ „Wohltemperirtes Clavier“ Баха, или, наконецъ, въ прелюдіи E-moll Шопена, онъ говоритъ, что инструментальная музыка есть *душа* музыки, что она можетъ передать не только индивидуальность и душевное настроеніе сочинителя, но быть также отголоскомъ времени, событій и культурнаго состоянія общества. Тѣмъ не менѣе А. Г. высказывается противъ програмной музыки. „Я стою за угадываніе и вкладываніе въ музыкальное сочиненіе программы, а не за опредѣленную данную программу“, говоритъ онъ.

Очень оригинальна параллель, проводимая Рубинштейномъ между серьезнымъ глубокимъ Бахомъ и блестящимъ эффектнымъ Генделемъ. „Афоризмомъ я ихъ опредѣлилъ бы слѣдующимъ образомъ, говоритъ онъ: Бахъ—соборъ, Гендель—дворецъ“. Другая параллель сравниваетъ Гайдна и Моцарта. „Если Гайднъ типиченъ, какъ *старикъ Гайднъ*, то Моцартъ можетъ быть названъ типичнымъ, какъ *молодой Моцартъ*“, тонко замѣчаетъ онъ. Воздавая Моцарту должное за то, что „онъ вывелъ оперу изъ леденистаго паѳоса миѳологіи въ чисто человѣческую, въ дѣйствительную жизнь“, А. Г. говоритъ, что съ ходомъ исторіи Моцартъ не удовлетворяетъ человѣчество. „Человѣчество жаждетъ грозъ, оно чувствуетъ, что можетъ изсохнуть отъ палящаго Гайднъ-Моцарства; ему нужно серьезно высказаться, оно тос-

куетъ въ бездѣйствіи, оно драматизируется... Вспыхиваетъ французская революція — появляется *Бетховенъ*". И на вопросъ своей собесѣдницы, съ ужасомъ спрашивающей, что не считаетъ ли ужъ Рубинштейнъ Бетховена отзвукомъ французской революціи? онъ продолжаетъ: „Само собой разумѣется, не отзвукъ *гильотины*, но во всякомъ случаѣ отголосокъ этой великой драмы; не положенная на музыку исторія, но музыкальный откликъ трагедіи, которая называется свобода, равенство, братство". Страницы о Бетховенѣ прекрасны. „Онъ возноситъ насъ до звѣздъ", говоритъ авторъ, а внизу раздается пѣсня: „Спуститесь на землю, вѣдь на землѣ также хорошо". Эту пѣсню поетъ намъ Шубертъ". Характеризуя этого прелестнаго автора, Рубинштейнъ высказываетъ мысль тѣмъ болѣе интересную, что мы вполнѣ можемъ примѣнить ее къ нему самому. „Богъ сотворилъ женщину, прелестнѣйшее созданіе, но *полное недостатковъ*, говоритъ онъ: Богъ не исправилъ ее, убѣжденный, что она выкупитъ свои недостатки своими чарами. То же самое и Шубертъ со своими сочиненіями— его мелодика искупаетъ всѣ недостатки, если таковые дѣйствительно существуютъ. Одно изъ симпатичнѣйшихъ качествъ его творчества—натуральность". Мендельсонъ, по мнѣнію автора, имѣлъ огромное значеніе въ музыкѣ; онъ вытѣснилъ оперныя фантазіи и варьяціи мелкаго содержанія и далъ такое музыкальное откровеніе, какъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь"; его творчество можетъ быть названо лебединою пѣснью классицизма, тѣмъ болѣе, что, по словамъ поэта,"

„Онъ не мочилъ слезами хлѣба,
Безъ сна ночей не проводилъ".

Представителемъ романтизма является *Шуманъ*; въ немъ выразилась борьба противъ формальности, педантизма и лжеклассицизма. Но пѣсня Шуберта еще симпатичнѣе, по словамъ автора, „потому что онъ первобытнѣе, сердечнѣе, проще, за то *Шуманъ* часто поэтичнѣе, тоньше“.

Раздѣляя музыку на три эпохи, *органную* (отъ Палестрины до Баха и Генделя), *инструментальную* (отъ Ф. Е. Баха до Бетховена, Гайдна, Моцарта включительно) и *лирико-романтическую*, А. Г. считаетъ послѣднюю съ Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана и заканчиваетъ ее Шопеномъ, котораго называетъ послѣднимъ ея представителемъ.

Страница о *Шопенѣ* такъ хороша, что невозможно ее не выписать: „всѣ до сихъ поръ поименованные великіе люди отдавали все свое сокровеннѣйшее, я бы даже сказалъ прекраснѣйшее—фортепіано, но бардъ, рапсодъ, духъ, душа этого инструмента—это *Шопенъ*. Фортепіано ли вдохнуло ему, что̀ онъ писалъ для него, или онъ вдохновилъ свои клавиши, не знаю, но только полнѣйшее поглощеніе одного другимъ могло вызвать такія созданія. Трагизмъ, романтизмъ, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота,—вообще всѣ возможныя выраженія находятся въ его сочиненіяхъ для этого инструмента, и все это звучитъ на немъ въ самомъ прелестнѣйшемъ образѣ“.

Очень интересна часть книги, гдѣ Рубинштейнъ говоритъ о національности въ музыкѣ; онъ думаетъ, что національность страны, гдѣ живетъ композиторъ, всегда будетъ проглядывать въ его сочиненіяхъ. Но это не то національное творчество, которое въ модѣ теперь и ко-

торое, хотя очень интересно, по мнѣнію автора, но имѣетъ только этнографическій интересъ. Доказательствомъ служитъ то, говоритъ Рубинштейнъ, что, напр., „мелодія, вызывающая слезы у финляндца, оставляетъ совершенно равнодушнымъ испанца, или ритмъ пляски, заставляющій прыгать венгерца, не тронетъ съ мѣста итальянца“. Это необыкновенно вѣрная мысль А. Г. Для большей рѣзкости примѣра возьмемъ пѣніе и пляску китайцевъ, которыя на насъ уже производятъ впечатлѣніе не музыки и танцевъ, а завыванія и гимнастическихъ упражненій.

Единственнымъ исключеніемъ въ этомъ правилѣ — Глинка, по мнѣнію автора, и то благодаря мастерскому совершенству и удивительной техникѣ его музыки: У Глинки все „отъ первой до послѣдней ноты, какъ въ увертюрѣ, такъ и въ вокальной части оперы (речитативы, аріи, ансабли) мелодика, гармонія и даже оркестровка, все въ національномъ духѣ“ [1]).

Рубинштейнъ въ началѣ книги говоритъ, что болѣе всѣхъ сочинителей онъ чтитъ Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена и Глинку.

Затѣмъ А. Г. высказываетъ смѣлую, но крайне пессимистическую мысль, что съ Шуманомъ и Шопеномъ— „finis musicae“. „Я говорю касательно музыкальнаго творчества, мелодіи, мысли вообще. Теперь пишется много интереснаго, даже цѣннаго, но красиваго, высокаго, великаго, глубокаго нѣтъ—въ особенности по части инстру-

---

[1]) Весьма вѣрныя замѣчанія о „національности“ въ музыкѣ самаго Рубинштейна, а также отвѣтъ тѣмъ, кто отрицалъ въ его композиціи [все „русское“ — находятся въ статьѣ М. М. Иванова, см. „Новое Время“ отъ 21 ноября 1884 г. „Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ“. II.

ментальной—а она, какъ вы уже знаете, для меня служитъ мѣриломъ".

Мысли Рубинштейна о Вагнерѣ въ высшей степени любопытны. Признавая его чрезвычайно интереснымъ и замѣчательнымъ, А. Г. считаетъ принципіальные его взгляды на искусство крайне несимпатичными. Ему не нравится сверхъестественный элементъ въ его операхъ, ихъ отдаленность отъ жизни, отъ правды. Его оперы могутъ быть только „зрѣлищемъ", никогда—„драмой", говоритъ онъ, „потому что мы не можемъ сочувствовать сверхъестественнымъ существамъ. Когда деспотъ приказываетъ отцу прострѣлить яблоко на головѣ своего сына, или когда жена спасаетъ мужа отъ кинжала врага, бросившись между ними, или когда сынъ долженъ отречься отъ своей матери и объявить ее умалишенной, дабы спасти ея жизнь, то это потрясаетъ насъ до глубины души, пѣто ли оно, или говорено, или даже выражено мимикой. Но когда герой дѣлается невидимымъ, одѣвши шапку невидимку, или когда безпредѣльная любовь порождается посредствомъ любовнаго напитка, или рыцарь является на лебедѣ, который подъ конецъ окажется принцемъ—такъ это все будетъ очень красиво, очень поэтично для глазъ и ушей, но наше сердце, наша душа останутся при этомъ равнодушны".

Рубинштейнъ также не сочувствуетъ исключенію изъ оперы арій и ансаблей, выражающихъ душевное настроеніе дѣйствующихъ лицъ; пріемъ „Leitmotiv'a" онъ считаетъ наивнымъ, оркестръ поглощаетъ собой весь интересъ, и пѣніе является какъ бы излишнимъ. „Правда, онъ написалъ много замѣчательнаго, говоритъ Рубинштейнъ (Лоэнгринъ, Мейстерзингеры и Фаустъ-увертюра

для меня лучшія его сочиненія), но принципіальничанье, мудрствованье, претенціозность въ его творчествѣ для меня умаляетъ бо̀льшую часть ихъ достоинствъ".

Берліозъ, Вагнеръ и Листъ—три представителя „ars militans" (воюющее искусство) *четвертой* эпохи музыкальнаго искусства, по мнѣнію автора. „*Берліоза*, *Вагнера* и *Листа*, говоритъ А. Г., я назвалъ бы *виртуозами* оркестроваго сочинительства и согласенъ допустить, что ихъ манера „рубить съ плеча" можетъ быть двигателемъ для появленья будущаго генія, но въ смыслѣ спеціально музыкальнаго творчества я ни одного изъ нихъ не могу признать сочинителемъ уже по одному тому, что, кромѣ вышесказаннаго, у всѣхъ трехъ совершенно отсутствуетъ одна изъ главныхъ прелестей творенія—наивность—эта печать геніальности и при томъ доказательство, что и геній вѣдь въ концѣ концовъ не болѣе какъ человѣкъ..."

Молодую *русскую школу* А. Г. считаетъ плодомъ вліяній *Берліоза* и *Листа* съ прибавленіемъ для фортепіанныхъ сочиненій Шумановскаго и Шопеновскаго вліянія и преднамѣреннаго національнаго стремленія вообще. Именами „національность" и „новая школа" прикрывается часто бѣдность собственной изобрѣтательности. Тѣмъ не менѣе своеобразность мелодики, ритма и музыкальный характеръ русскаго народа даютъ надежду на новое оплодотвореніе музыкальнаго поля, тѣмъ болѣе, что у нѣкоторыхъ представителей этого направленія и А. Г. не отрицаетъ выдающейся даровитости. Остроумно еще разъ подтвердивъ свои парадоксы объ отголоскѣ въ музыкѣ историческихъ, политическихъ и культурныхъ событій, А. Г., крайне скептически отно-

сившійся къ „музыкѣ будущаго“, слѣдующими словами заключаетъ свою интересную книгу:

„Я чувствую, что мнѣ не дожить до будущаго Баха или Бетховена, и это меня печалитъ. Единственное утѣшеніе мое, что я до сихъ поръ еще такъ же, какъ и прежде, восторгаюсь органной прелюдіей и фугой *бывшаго* Баха, сонатой, струннымъ квартетомъ или симфоніей *бывшаго* Бетховена, пѣсней, „moment musical“ или импромптю *бывшаго* Шуберта, прелюдіей, балладой, мазуркой или полонезомъ *бывшаго* Шопена, національной оперой *бывшаго* Глинки“.

Подведя итоги музыкальному творчеству, А. Г., къ сожалѣнію, не высказываетъ намъ нигдѣ своего мнѣнія относительно причины этого прискорбнаго явленія. Только англичане откуда то добыли свѣдѣнія, что въ бѣдности настоящаго музыкальнаго творчества онъ обвинялъ женщинъ. Передавая за то, что получила и не ручаясь за „authenticité“ приписываемыхъ Рубинштейну словъ, я приведу здѣсь цитату изъ англійскаго журнала за ея крайне юмористическій конецъ:

„Плохое время для музыки, говорилъ Рубинштейнъ, мы совершенно въ застоѣ. Нѣтъ ґеніевъ, совершенно нѣтъ. Если появляется новое сочиненіе—оно правильно, конечно, но надоѣдливо до такой степени, что можно откусить себѣ языкъ отъ нетерпѣнія.

„А причина? Женщины, женщины: онѣ ни поэтичны, ни наивны, ни остроумны, а учены, все только спрашиваютъ, разсуждаютъ, такъ что въ сущности теперь у насъ нѣтъ ни Офелій, ни Юлій, ни Гретхенъ, т. к. каждая дѣвица есть *контрапунктъ*, а каждая замужняя

женщина—*фуга*“ [1]). Не знаю насколько обиднымъ покажется дѣвицамъ сравненіе ихъ съ „контрапунктомъ“; тѣхъ же дамъ, которымъ не понравится сравненіе съ „фугой“, отсылаю къ той части книги А. Г., и его лекціямъ №№ 3, 4, 5, 6 и 7, гдѣ онъ говоритъ о „фугѣ“ настолько лестно и прочувствованно, что навѣрно всякая женщина, прочтя это мѣсто, примирится съ такимъ сравненіемъ. Можно прибавить еще, что въ своемъ „Курсѣ фортепіанной литературы“ въ 1888 г. А. Г. съ большимъ увлеченіемъ игралъ всѣ 48 фугъ Баха...

XIX.

Почти всѣ послѣдніе годы жизни А. Г. провелъ за границей, преимущественно въ Дрезденѣ и его окрестностяхъ, скрываясь отъ вѣчно любопытныхъ и праздныхъ глазъ. Но даже въ маленькомъ мѣстечкѣ Kleinschaschwitz, близъ Дрездена, гдѣ А. Г. прожилъ часть лѣта 1892 г., ему не удалось уйти отъ своей популярности и избѣжать овацій. Впрочемъ здѣсь онѣ были такъ искренни и задушевны, что доставили Рубинштейну навѣрно гораздо большее удовольствіе, чѣмъ заурядныя рукоплесканія и восторги на его концертахъ. Жители мѣстечка Kleinzschaschwitz, прослышавъ о томъ, что маленькая русская колонія устраиваетъ для Рубинштейна вечеръ 11 Іюля, прислали просить позволенія спѣть „Zur Ehren des grossen Meister's“ [2]).

---

[1]) „Review of Rewiews“. A. Rubinstein 15 Dec. 1894.

[2]) Въ этотъ день исполнилось 53 года музыкальной дѣятельности А. Г.; друзья его воспользовались этимъ предлогомъ, чтобы сдѣлать ему сюрпризъ.

Дѣйствительно, цѣлая депутація изъ мѣстныхъ рабочихъ, ихъ „Singferein", преимущественно изъ каменьщиковъ, слесарей и другихъ настоящихъ „дѣтей труда", явилась вечеромъ къ дачѣ въ ярко иллюминованный садъ; они пропѣли, стройно и музыкально, приготовленныя ими вещи, въ томъ числѣ квартетъ Мендельсоиа и „Lobgesang", послѣ чего старшій изъ нихъ, въ прочувствованной рѣчи сказалъ, обращаясь къ А. Г., что жители Kleinschaschwitz'a никогда не забудутъ этого достопамятнаго лѣта, когда имъ выпало счастье принимать у себя такого знаменитаго гостя и что ихъ „Enkeln" и „Urenkeln" будутъ разсказывать своимъ дѣтямъ о томъ, какъ въ ихъ мѣстечкѣ, у нихъ, жилъ „der grosse Tonkünstler". Рубинштейнъ былъ крайне тронутъ. Можетъ быть это было единственное чествованіе, въ которомъ онъ, столько жертвовавшій для бѣдняковъ, получилъ отъ нихъ самихъ, непосредственно, достойную признательность и благодарность.

Только не надолго пріѣзжалъ въ послѣдніе годы Рубинштейнъ въ Россію и тогда жилъ на своей дачѣ въ Петергофѣ. Вездѣ, однако, складъ его трудовой жизни оставался тотъ же. Вставая неизмѣнно въ $7^1/_2$ ч., въ 9 онъ уже работалъ у себя наверху, въ скромной обстановкѣ своей рабочей комнаты, единственное убранство которой состояло изъ беккеровскаго рояля, письменнаго стола, этажерокъ съ нотами, дивана, нѣсколькихъ фотографическихъ карточекъ дорогихъ ему людей и бронзовой богини музыки, подаренной ему французами послѣ историческихъ концертовъ, данныхъ имъ въ Парижѣ. Послѣ 12 часовъ и завтрака маленькій отдыхъ и снова работа съ 2 ч. до 6-ти. Вечеръ А. Г. посвя-

щалъ своимъ близкимъ, игралъ въ карты „по маленькой“ и бесѣдовалъ съ навѣщавшими его друзьями.

Концертовъ въ свою пользу А. Г. уже не давалъ съ 1887 года, говоря со свойственной его сильной натурѣ добросовѣстностью, что уже не считаетъ себя въ правѣ играть за деньги въ свою пользу. „Я старъ, память у меня уже не та, я не могу такъ тщательно готовиться къ концерту какъ прежде, а потому не считаю болѣе возможнымъ играть въ свою пользу. А людямъ надо давать за ихъ деньги; я паяцемъ не буду“, говорилъ онъ. За то благотворительность его не оскудѣвала. Широко̀, по царски, жертвуя сборы со своихъ концертовъ, доходившіе до колоссальныхъ суммъ 8.000 и 10.000 рублей, А. Г. лишній разъ подтверждалъ благородство своей натуры, лучшимъ мѣриломъ для которой въ наше „капиталистическое“ время, есть, конечно, щедрость и презрѣніе къ деньгамъ. Послѣдній концертъ въ Петербургѣ онъ далъ въ пользу слѣпыхъ въ 1893 году. Сосчитать всѣ благотворительные концерты, данные имъ въ своей жизни, едва ли возможно. Сумма сборовъ съ нихъ колоссальна и составляетъ сотни тысячъ рублей. Конечно никто не жертвовалъ своимъ трудомъ больше него. Россія въ неоплатномъ у него долгу; говорю неоплатномъ потому, что къ Рубинштейну часто были несправедливы и старались умалить его заслуги. Не находя для этого достаточнаго матеріала, главной темой для его отчужденія была современная тема о происхожденіи. Чувствительный и чуткій по натурѣ, А. Г. очень огорчался этимъ отношеніемъ: „Евреи считаютъ меня христіаниномъ, говорилъ онъ, христіане—евреемъ, классики—вагнеріанцемъ, вагнеріанцы—классикомъ, русскіе—нѣмцемъ, нѣмцы—

русскимъ“. Удивительно, до чего близоруки люди! Точно для всякаго народа не огромная честь считать между своими Рубинштейна и будущія поколѣнія не будутъ оспаривать другъ у друга право причислить его славное имя къ своей національности.

Самъ онъ, создавъ себѣ все одинъ—поклоненіе, восторги, тріумфы, только силою генія и труда, могъ бы смѣло сказать „зоиламъ“:

—Jch hab' mein Sach' auf nichts gestellt —
Und mir gehört die ganze Welt!..

Здраво и ясно судя обо всемъ, А. Г. пришелъ въ концѣ своей жизни къ очень пессимистическому міровоззрѣнію. Не находя утѣшенія въ пониманіи себя или своихъ сочиненій, про которыя терпѣть не могъ слушать сужденія, говоря, что „никто ихъ не понимаетъ“ и что „величайшее несчастье на свѣтѣ быть композиторомъ“, онъ какъ то совсѣмъ ушелъ въ себя, затихъ, совершенно преобразился. Какая-то небывалая мягкость слова и обращенія поражали знавшихъ прежняго колосса, Антона Григорьевича. Обезпокоенные этой внѣшней перемѣной, его друзья много бы дали, чтобы снова услышать отъ него рѣзкое слово, нетерпѣливый жестъ... Но, очевидно, внѣшняя перемѣна имѣла болѣе глубокую, внутреннюю причину. Близкіе умоляли его обратить вниманіе на свое здоровье, посовѣтоваться съ врачемъ. Но А. Г. и слышать не хотѣлъ о леченіи. „Ну хорошо, я буду принимать лекарства, что изъ этого будетъ? Я проживу 10 лѣтъ больше? Да я этого совсѣмъ не желаю“, говорилъ онъ. „Я люблю своего доктора, какъ человѣка, а не какъ доктора“. И дѣйствительно, онъ ничего не исполнялъ изъ совѣтовъ пользовавшихъ его

врачей. Еще покойный проф. Эйхвальдъ предсказывалъ ему возможность внезапной смерти, если онъ не перемѣнитъ своего образа жизни: А. Г. велъ чрезвычайно сидячій образъ жизни, что повліяло на ожирѣніе и перерожденіе сердца, отъ паралича котораго онъ и скончался. До послѣдняго дня, однако, онъ работалъ такъ же усердно, какъ всегда и наканунѣ смерти еще занимался въ башнѣ [1]) на своей Петергофской дачѣ, гдѣ даже рояль остался открытымъ, послѣ его предсмертнаго прикосновенія...

Страдая нѣкоторымъ нервнымъ возбужденіемъ и болью въ лѣвой рукѣ за послѣдніе дни, онъ въ вечеръ 7-го ноября чувствовалъ себя нѣсколько лучше, игралъ въ карты въ кругу близкихъ и друзей, между которыми были С. А. Малоземова и Н. А. Ирецкая, шутилъ по прежнему и, по обыкновенію, легъ спать. въ $11^{1}/_{2}$ час. Вдругъ, въ 2 часа ночи онъ появился въ дверяхъ своей спальни и задыхающимся голосомъ сталъ звать къ себѣ: „Мнѣ душно, я задыхаюсь... доктора!“ Жена А. Г. бросилась къ нему, привезли немедлено докторовъ, начали его растирать, давали вдыхать кислородъ, но было уже поздно, и черезъ $^{1}/_{2}$ часа Рубинштейна не стало...

Антонъ Григорьевичъ какъ будто предчувствовалъ свою кончину. Передавая проф. Ауэру свою послѣднюю сюиту [2]), посвященную русскому музыкальному Обществу,

[1]) Рабочая комната А. Г. помѣщалась въ башнѣ его дачи въ Петергофѣ, откуда открывался чудный видъ на заливъ, Кронштадтъ и взморье. Снимокъ съ нее см. въ нѣмец. изд. „Воспоминаній“ А. Г. (Leipzig, 1893).

[2]) Эта сюита (ор. 119) была исполнена въ настоящую зиму дважды. 1-ый разъ въ вечеръ, данный Русск. Муз. Общ. въ память Рубинштейна 30-го ноября 1894; и 2-й разъ въ очередномъ 9-мъ Симфоническомъ Собраніи 8-го апрѣля 1895-го года.

онъ выразилъ опасеніе, что ее не услышитъ, и всего за нѣсколько дней до смерти просилъ устроить для него „корректурную репетицію", говоря, что можетъ придется что передѣлать, перемѣнить. Затѣмъ, со свойственнымъ ему юморомъ, прибавилъ: „Распишите голоса на свой счетъ, у меня денегъ нѣтъ [1])".

Эта сюита Es-dur, помѣченная Op. 119, и увертюра, написанная на открытіе новой Петербургской Консерваторіи, котораго, по злой насмѣшкѣ судьбы, ему такъ и не удалось увидѣть, были лебединой пѣснью нашего незабвеннаго Антона Григорьевича [2]).

XX.

Смерть Рубинштейна глубоко потрясла всѣхъ. Внезапность съ которой она наступила, еще усугубляла боль, увеличивала тоску. Масса народу съ утреннимъ и вечернимъ поѣздомъ отправлялась на панихиды въ Петергофъ, гдѣ скончался Антонъ Григорьевичъ. Вѣнки за вѣнками, со всѣхъ концовъ Россіи и Европы прибывали съ каждымъ поѣздомъ. Тутъ были вѣнки: „Отъ вѣчнообязанной и благодарной С.-Петербургской Консерваторіи", „Отъ благодарныхъ участниковъ фонда артистовъ-музыкантовъ въ Москвѣ", „Отъ преданныхъ ученицъ первыхъ выпусковъ консерваторіи—великому незабвенному Учителю", „Великому художнику, пробуждавшему лучшія чувства—отъ учащихся въ городскихъ начальныхъ училищахъ", „Отъ

---

[1]) См. Петербургск. Газета № 326.—1894 г.

[2]) Чрезвычайно тепло откликнулся прежде всѣхъ на глубокую утрату М. М. Ивановъ въ статьѣ — „Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ" (по поводу его кончины, 8 ноября 1894 г.), напечатанной въ „Нов. Времени" въ №№ отъ 14 и 21 ноября.

Харьковскаго Отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, — первому свѣточу музыкальнаго образованія въ Россіи", „Dem grossen Freunde Pablo de Sarasate" [1]), „Dem unvergleichlichen Meister—die Schüler Leschetzky" [2]), „Scladateli Demona Královske côské Zemske Divadlo v Praze" [3]), „Dem theueren Meister die Dresdener Freunde" [4]), и много другихъ [5]).

С.-Петерб. гор. дума, какъ выразительница чувствъ населенія, въ засѣданіи своемъ почтила память А. Г. вставаніемъ, и постановила возложить на гробъ его вѣнокъ, что̀ и было исполнено Городскимъ Головой В. А. Ратьковымъ-Рожновымъ. Кромѣ того, предположено городомъ учредить еще 2 стипендіи его имени при Консерваторіи.

Какое величественное зрѣлище представило бы похоронное шествіе, если бы вѣнки, по прежнему, несли сами депутаціи, однихъ билетовъ для которыхъ было роздано огромное количество. Къ сожалѣнію, ихъ пришлось сложить на 4 колесницы. Погода была ужасная; тѣмъ не менѣе толпы народа стояли часами на улицѣ, у Троицкаго собора, пока не кончилось богослуженіе, затянувшееся до второго часа. Хоръ Архангельскаго на лѣвомъ клиросѣ, хоръ Императорской Русской Оперы подъ управленіемъ г. Беккера на правомъ, художественно исполняли церковные гимны, достойнымъ образомъ почтивъ великаго учи-

---

[1]) Великому другу отъ Пабло Сарасате.

[2]) Несравненному Учителю—ученики Лещетицкіе.

[3]) Автору Демона Королевская труппа Народнаго театра Праги.

[4]) Дорогому Учителю дрезденскіе друзья.

[5]) Еще недавно, въ январѣ мѣсяцѣ вдова Ант. Гр—ча получила адресъ полный сожалѣнія и сочувствія о постигшей утратѣ изъ города Пезаро (въ Италіи), извѣстнаго своей консерваторіей.

теля и творца. Около 2 час. печальный кортежъ тронулся. Толпа все увеличивалась, окаймляла улицы, ожидала на нлощадяхъ и перекресткахъ. На углу Театральной улицы, нри пѣніи хоровъ Петербургскихъ студентовъ, шествіе было встрѣчено учениками и ученицами Консерваторіи, державшими черный бархатный щитъ, на которомъ былъ изображенъ серебромъ сломанный дубъ, лавровый вѣнокъ и надпись: „Незабвенному Творцу отъ неутѣшныхъ учениковъ и ученицъ“.

Послѣ короткой литіи, совершенной духовенствомъ Театральнаго Училища, щитъ былъ прикрѣпленъ къ колесницѣ, и шествіе продолжалось.

Уже совершенно стемнѣло, когда траурный кортежъ прибылъ въ Александро-Невскую лавру... Наступила торжественная минута послѣдняго „прости“, послѣдняго земнаго общенія генія и толпы...

Было произнесено нѣсколько рѣчей; лучшей изъ нихъ я считаю рѣчь директора Московской Консерваторіи Сафонова. Привожу ее цѣликомъ:

„Служенье музъ не терпитъ суеты;
Прекрасное должно быть величаво“.

„Невольно вспоминаются эти слова нашего великаго поэта теперь, когда мы только что опустили въ могилу человѣка, болѣе полустолѣтія неустанно подвизавшагося на трудной стезѣ искусства и посвятившаго этому служенію весь свой геній, всѣ разнообразныя дарованія, которыми щедро надѣлила его судьба. Въ многосторонней дѣятельности усопшаго нашему отечеству выпала счастливая доля оцѣнить Антона Рубинштейна не только

какъ геніальнаго музыканта, виртуоза и композитора, Рубинштейна чествовалъ весь цивилизованный міръ. Россія, кромѣ того, привѣтствовала расцвѣтъ его организаторскаго генія, положившаго прочныя начала музыкальному образованію русскаго юношества. Она же узнала и полюбила въ Рубинштейнѣ вдохновеннаго, преданнаго своему дѣлу учителя, открывшаго всѣмъ приходившимъ къ нему съ жаждой знанія широкіе горизонты искусства, которые онъ своимъ орлинымъ взглядомъ охватывалъ такъ, какъ немногіе изъ призванныхъ служить музыкѣ. Его многозначительная рѣчь, краткая, ясная и образная, его литературные опыты, блещущіе искрами философскаго ума, наконецъ его обаятельныя личныя качества — все носитъ на себѣ печать того, что̀ такъ вѣрно выражено словами поэта:

„Прекрасное должно быть величаво"...

Да, величавымъ онъ прошелъ свой жизненный путь, величавый онъ лежалъ передъ нами въ гробу, увѣнчанный лаврами всего міра, спокойный, нравственно удовлетворенный по отношенію къ своей родинѣ, такъ какъ онъ могъ еще при жизни своей видѣть, что, благодаря его трудамъ, музыкальное искусство въ Россіи пріобрѣло значеніе государственное. Пусть же всѣ, кому сегодня выпало горькое счастіе видѣть въ послѣдній разъ предъ разставаніемъ на вѣки любимыя черты мощнаго генія, подарившаго человѣчеству много минутъ высокихъ наслажденій, воспитавшаго не одно поколѣніе артистическихъ силъ, навсегда сохранятъ въ своемъ сердцѣ этотъ прекрасный, величавый образъ. Вѣчная память, вѣчная слава Антону Рубинштейну, недосягаемому виртуозу,

великому композитору, устроителю музыкальнаго образованія русской земли!..“

Величавый образъ Рубинштейна да послужитъ идеаломъ для будущихъ поколѣній. Никогда мелкое чувство или стремленіе не омрачило его высокаго ума, не встревожило его чистой души. Пятьдесятъ лѣтъ своей трудовой жизни положилъ онъ на пользу своего искусства и, вѣрно служа его цѣлямъ, въ самомъ широкомъ, возвышенномъ значеніи, ни разу не поступился тѣмъ, что̀ ему казалось *правымъ и справедливымъ*. Искренній, правдивый въ своей жизни, въ своихъ твореніяхъ, своей душѣ, онъ не боялся ничего на свѣтѣ, даже тѣхъ людей, которые за правду становились его врагами...

Что̀ онъ сдѣлалъ и сколько? За это говорятъ возникшія въ музыкальной пустынѣ Руси консерваторіи, 119 opus'овъ его сочиненій, сотни тысячъ рублей, которые онъ пожертвовалъ для искусства, на школы, на добрыя дѣла и бѣдныхъ какъ въ Россіи, такъ и во всей Европѣ...

Если его славное во всемъ свѣтѣ имя, какъ автора, виртуоза и благотворителя, не заслужило ему еще полнаго признанія на родинѣ, если какъ композитора у насъ его еще слишкомъ мало чтутъ и понимаютъ, то главная тому причина не въ его твореніяхъ. Онъ написалъ такъ много, что многіе его даже не знаютъ и съ чужого голоса твердятъ о немъ то или другое мнѣніе.

Главная причина сравнительно малой популярности его сочиненій на родинѣ лежитъ какъ въ самой природѣ его таланта, такъ и въ его личномъ характерѣ. Онъ

не только не хотѣлъ, онъ не могъ ни на минуту перестать быть самимъ собою, а реклама, потворство модѣ, узкая кружковщина, популярничанье въ какомъ то ни было видѣ были также противны его мощной натурѣ, какъ пустота противна физической природѣ и ея законамъ.

Какъ гордый дубъ стоялъ онъ одиноко и величаво и никогда не склонилъ своей смѣлой головы. Только одна смерть побѣдила его, сломавъ......

Но протекутъ годы... десятки лѣтъ... Все мелкое преходящее, „вся злоба дня“, мѣшающая спокойно и безпристрастно относиться къ современнику—останется позади, сдѣлается даже непонятной потомкамъ... И только крупное, ясное, возвышенное будетъ жить въ воспоминаніяхъ и твореніяхъ — передъ лицомъ „исторической критики“ и безпристрастнаго музыкальнаго потомства... И тогда — передъ увѣнчаннымъ бюстомъ съ суровыми и гордыми чертами, невольно, какъ послѣдній выводъ оцѣнки его жизни и твореній, поэтъ снова воскликнетъ:

Прекрасное *осталось* величавымъ!...



Главные источники, послужившіе для настоящей біографіи.

1. Автобіографическія воспоминанія А. Г. Рубинштейна 1829—1889 гг., изданіе редакціи журнала „Русская Старина", 1889.

Нѣмецк. изд. съ портретами Руб. и рисунками его дачи; Anton Rubinstein. Erinnerungen. 1839—1889. Leipzig. 1893.

2. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ. Замѣтки къ его біографіи доктора М. Б. Р-га. Октябрь 1889 г., Спб. Тамъ же, 2-е изд.

3. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ (въ воспоминаніяхъ бывшаго ученика Спб. консерваторіи) Лароша. 1889 г.—Ib.

4. Emill Nauman. Illustrirte Musikgeschichte. Berlin und Stutgart.

5. Письмо А. Г. Рубинштейна, напечатанное въ сборникѣ „Vor den Coullissen" въ Берлинѣ и переведенное въ „Музыкальномъ Мірѣ" въ 1882 г. № 1.

6. Статья А. Г. Рубинштейна „Русское Искусство", переведенная изъ нѣмецкаго журнала въ газ. „Вѣкъ" въ 1861 г.

7. В. С. Баскинъ. Русскіе композиторы, I. А. Г. Рубинштейнъ. Москва, 1886 г. (первоначально было напечатано статьей въ журналѣ „Русская Мысль" въ 1885 г.).

8. К. Галлеръ. А. Г. Рубинштейнъ напечатано въ №№ 721, 722, 723 „Всемірной Иллюстраціи" за 1882 г.

9. Albert Wolff. La Gloriole (Mémoires d'un parisien). Paris. 1888 г.

10. Царь-Колоколъ. Предстоящій 50-лѣтній юбилей артистической дѣятельности А. Г. Рубинштейна.

11. Программы концертовъ А. Г. Рубинштейна (историч.) съ примѣчаніями и поясненіями. Спб. 1886 г.

12. Opera-Handbuch von D-r Hugo Riemen. Leipzig. 1884.

13. Программы чествованій А. Г. Рубинштейна. Спб. 1886 и 1889 гг.

14. Anton Rubinstein. Biographischer Abriss von Bernhard Vogel. Leipzig. 1888.

15. Музыка и ея представители А. Рубинштейна. Москва, 1891 г.

16. Anton Rubinstein (Ein Künstlerleben) von Eugen Zabel. Leipzig. 1891 г.

17. Anton Rubinstein. „Статья, напечатанная въ англійскомъ журналѣ „Review of Reviews" № 15 Dec. 1894. London.

18. А. Г. Рубинштейнъ. Статья В. С. Баскина. „Наблюдатель", мартъ, 1895 г.

19. Русскія и иностранныя газеты.

20. Личныя воспоминанія, любезно сообщенныя мнѣ многоуважаемой С. А. Малоземовой, проф. Спб. консерваторіи.

Для интересующихся хронологіей артистической дѣятельности Антона Григорьевича, прилагаю еще слѣдующую таблицу:

1829.	Годъ рожденія Антона Григорьевича.
1839.	Первый концертъ.
1840—1843.	Первое концертное путешествіе по Европѣ.
1852.	„Дмитрій Донской" на Петербургской сценѣ.
1859.	Основаніе Русскаго Музыкальнаго Общества; первое симфоническое собраніе подъ управленіемъ А. Г.
1861—1862.	Основаніе Консерваторіи. А. Г. первый ея директоръ.
1872—1873.	Концертное путешествіе въ Америку.
1875.	„Демонъ" на Петербургской сценѣ.
1878.	„Маккавей" на Петербургской сценѣ.
1880.	„Купецъ Калашниковъ" на Петербургской сценѣ.
1882.	Симфон. концерты на Московской выставкѣ.
1884.	„Неронъ" на Петербургской сценѣ (итал.).
—	„Фераморсъ" на Петербургской сценѣ (частн.).
1885—1886.	Историческіе концерты въ Петербургѣ и Москвѣ; затѣмъ въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Лондонѣ, Парижѣ, Лейпцигѣ, Дрезденѣ и Брюсселѣ.
1886.	Торжественное чествованіе Антона Григорьевича въ Петербургѣ 14-го февраля.
1887.	25-лѣтіе Консерваторіи. Антонъ Григорьевичъ вновь ея директоръ.
1889.	Высочайшее пожалованіе Консерваторіи зданія Б. Театра.
—	Первый общедоступный концертъ Имп. Русск. Музык. Общества при участіи оркестра Общества подъ управленіемъ Антона Григорьевича.
—	Празднованіе 50-лѣтняго юбилея музык. дѣятельности А. Г. (Съ 17-го по 22-е ноября).
—	„Вавилонское Столпотвореніе" — въ Дворянск. Собраніи.
—	„Горюша"—въ Маріинскомъ театрѣ.
—	Автобіографическія Воспоминанія А. Г. Рубинштейна. (Изд. Русской Старины).
1891.	Музыка и ея представители. (Изд. въ Москвѣ).
1894.	Смерть Антона Григорьевича — 8-го ноября; похороны — 16-го ноября, въ Александро-Невской Лаврѣ.

ПРИЛОЖЕНІЕ [1]).

ПРОГРАММА ИСТОРИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ

А. Г. РУБИНШТЕЙНА.

1885—1886 г.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА.

ВИЛЛІЯМЪ БИРДЪ *родился въ Лондонѣ въ 1540 г., умеръ тамъ же 4 Іюля 1623 г.*	*„The Carmans Whistle“*. Варіаціи на народную пѣснь „Дудочка возницы“. № 58 въ „Queen Elisabeth's Virginal book“.
Д-ръ ДЖОНЪ БУЛЛЬ *родился въ Зомерсетсшейрѣ въ 1563 г., умеръ 12 Марта 1628 г. въ Антверпенѣ.*	*„The King's Hunting Jigg“*. Варіаціи на народную мелодію „Des Königs lustiges Jagdstück“.
ФРАНСУА КУПЕРЕНЪ *названный „Великимъ“, родился въ Парижѣ 10 Ноября 1668 г., умеръ тамъ же въ 1733 г.*	Пять характеристическихъ пьесъ (1713 г.) 1) *La Ténébreuse.* 2) *Le Réveil-matin.* 3) *La Favorite.* 4) *Le Bavolet flottant.* 5) *La Bandoline.*

---

[1]) Въ виду рѣдкости теперь этой программы, считаю не лишнимъ привести перечисленіе всего сыграннаго А. Г. въ эти памятные 7 вечеровъ.

ЖАНЪ-ФИЛИППЪ РАМО
родился въ Дижонѣ 25 Сентября 1683 г., умеръ 12 Сентября 1764 г. въ Парижѣ.

„Пьесы для клавесина". (Парижъ 1730 (?) и 1736 г.). 1) *Le Rappel des Oiseaux.* 2) *La Poule.* 3) *Gavotte avec variations.*

ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ
родился въ Неаполѣ въ 1683 г., умеръ тамъ же въ 1757 г.

1) *„Katzenfuge"* (Кошачья фуга). 2) *Соната* (A-dur).

ІОГАННЪ-СЕБАСТІАНЪ БАХЪ
родился въ Эйзенахѣ 21 Марта 1685 г., умеръ въ Лейпцигѣ 28 Іюля 1750 г.

Прелюдіи и фуги (C-moll, D-dur). Прелюдіи въ Es-moll, Es-dur и B-moll (изъ Wohltemperirtes Clavier, сборникъ прелюдій и фугъ во всѣхъ мажорныхъ и минорныхъ тонахъ). *„Хроматическая фантазія".* *Gigue.* (B-dur). *Sarabande.* *Gavotte.*

ГЕОРГЪ-ФРИДРИХЪ-ГЕНДЕЛЬ
родился въ Галле 23 Февраля 1685 г., умеръ въ Лондонѣ 13 Апрѣля 1759 г.

Фуга E-moll (изъ E-moll'ной сюиты). *The Harmonious blacksmith* (Тема съ варіаціями E-dur). *Sarabande* et *Passecaile* (изъ G-moll'ной сюиты). *Gigue* (изъ сюиты въ A-dur). *Lied mit Variationen* (D-moll).

КАРЛЪ-ФИЛИППЪ-ЭМАНУЭЛЬ БАХЪ
родился въ Веймарѣ 14 Марта 1714 г., умеръ въ Гамбургѣ 14 Сентября 1788 г.

Rondo H-moll (изданіе Бюлова). *„La Xenophone"* и *Sybille". Les langueurs tendres. La complaisante.*

ІОСИФЪ ГАЙДНЪ
родился въ Рерау 31 Марта 1732 г., умеръ въ Вѣнѣ 31 Мая 1809 г.

Thema und Variationen (F-moll).

ВОЛЬФГАНГЪ-АМАДЕУСЪ МОЦАРТЪ
родился въ Зальцбургѣ 27 Января 1756 г., умеръ въ Вѣнѣ 5 Декабря 1791 г.

Fantasie C-moll (1785 г.). *Gigue* (*G-dur*) (сочинена въ Лейпцигѣ 1789 г. 17 Мая). *Rondo A-moll* „Alla Turca" (изъ A-dur'ной сонаты).

ВТОРОЙ КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТГОВЕНЪ.

родился въ Боннѣ въ 1770 г. (крещенъ 17 декабря), умеръ въ Вѣнѣ 26 марта 1827 г.

Восемь сонатъ.

1) Op. 27. № 2. Cis-moll. Sonata quasi una Fantasia (1801).

2) Op. 31. № 2. D-moll. L'Aurore, déd. à Waldstein (1802).

3) Op. 53. C-dur (1804).

4) Op. 57. F-moll. Appassionata (1806).

5) Op. 90. E-moll (1814).

6) Op. 101. A-dur (1815).

7) Op. 109. E-dur (1821).

8) Op. 111. C-dur (1882).

ТРЕТІЙ КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА.

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ

родился въ Лихтенталь (около Вѣны) 31 января 1797 г., умеръ въ Вѣнѣ 19 ноября 1828 г.

Fantasie C-dur (Wanderer-Fantasie).

Moments musicaux., № 1—6. Menuet H-moll.

Impomptus C-moll и *Es-dur.*

КАРЛЪ-МАРІЯ ФОНЪ ВЕБЕРЪ

родился въ Эйтинѣ въ Ольденбургѣ 18 декабря 1786 г., умеръ въ Лондонѣ 5 іюня 1826 г.

Sonate As-dur (сочинена въ Берлинѣ въ 1816 г.).

Momento capriccioso (сочинена въ Штутгартѣ въ 1808 г.).

Invitation à la valse (сочинено въ Хостервицѣ возлѣ Пильница въ 1819 г.).

Polacca brillante E-dur (1819 г.).

ФЕЛИКСЪ МЕНДЕЛЬСОНЪ-БАРТОЛЬДИ *родился въ Гамбургѣ 3 февраля 1809 г., умеръ въ Лейпцигѣ 4 ноября 1847 г.*

Variatons sérieuses (D-moll). *Capriccio E-moll. Elf Lieder ohne Worte: E-dur* (тетрад. I, № 1), *A-moll* (I, 2), *Gondellied Fis-moll* (II, 6), *Frühlingslied A-dur* (V, 9), *Es-dur* (III, 1), *H-moll* (VI, 5), *E-dur* (VI, 5), *As-dur, Es-dur, F-dur* и *A-moll* (народная пѣсня) изъ IV тетради.

Presto e Capriccio.

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТЪ

ПРОГРАММА.

РОБЕРТЪ ШУМАНЪ *родился въ Цвикау 8 іюня 1810 г., умеръ 29 Іюля 1856 г. въ Энденихъ близъ Бонна.*

Fantasie C-dur. Op. 17 (1836), déd. à F. List.

Kreisleriana. Op. 16 (1838), déd. à Chopin.

Etudes en forme de variations (12 Etudes symphoniques). Op. 13 (1834).

Grande Sonate, Fis-moll. Op. 11, № 1. (1835) déd à Clara Wieck.

Fantasiestücke (1837). Op. 12: *Abends. — Nachts. — Traumeswirren.— Warum? — Vogel als Prophet* (*aus dem Waldscenen*) (1849).

Romanze — D-moll. Op. 32, № 3 (1839).

Carnaval. Op. 9 (1835). *Scènes mignonnes sur quatre notes: Preambule Pierrot.—Arlequin — Valse noble.— Eusebius.—Florestan. — Coquette.— Replique. — Sphinxes. — Papillons A. S. C. H.—S. C. H. A.* (*Lettres dansantes*). *— Chiarina.—Chopin.— Estrella. — Reconnaissance. — Pantalon et Colombine. — Valse allemande.—Paganini.—Aveu. — Promenade.—Pause.—Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins.*

ПЯТЫЙ КОНЦЕРТЪ

ПРОГРАММА.

МУЦІО КЛЕМЕНТИ *родился въ Римѣ 1752 г., умеръ въ Эвезгамѣ близъ Лондона 10-го марта 1832 г.*	*Sonate B-dur* съ токкатою (первая и послѣдняя части).
ДЖОНЪ ФИЛЬДЪ *родился въ Дублинѣ 26 іюля 1782 г., умеръ въ Москвѣ 11 января 1837 г.*	*Trois Nocturnes: Esdur, A-dur* (Rosen-Nocturne) и *B-dur.*
ЮГАННЪ-НЕПОМУКЪ ГУММЕЛЬ *родился въ Прессбургѣ 14 ноября 1778 г., умеръ въ Веймарѣ, гдѣ состоялъ придворнымъ капельмейстеромъ, 17 октября 1837 г.*	*Rondo H-moll.*
ИГНАЦЪ МОШЕЛЕСЪ *родился въ Прагѣ 30 мая 1794 г., умеръ въ Лейпцигѣ, гдѣ былъ профессоромъ консерваторіи, 10 марта 1870 г.*	*Etudes caractéristiques: „Reconciliatiou". „Junon". „Conte d'enfant".*
АДОЛЬФЪ ГЕНЗЕЛЬТЪ *родился въ Швальбахѣ (Баварія) 12 мая 1814 г., съ 1838 г. живетъ С.-Петербургѣ.*	*Poéme d'amour. — Berceuse. Liebeslied.—La fontaine.—Schmerz im Glück,—„Si oiseau j'étais".*
СИГИЗМУНДЪ ТАЛЬБЕРГЪ *родился въ Генфѣ 7 января 1812 г., умеръ въ Неаполѣ 27 апрѣля 1871 г.*	*Etude A-moll.* *Don Juan—Fantasie.*

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ
родился въ Рейдингѣ близъ Оденбурга, въ Венгріи, 22 октября 1811 г., живетъ въ Веймарѣ, Римѣ и Пештѣ.

Etude Des-dur.
Valse caprice.
Consolations (E-dur, Des-dur).
Au bord d'une source (1836).
Rhapsodies Hongroises (№ 6 и № 12).
Soirées musicales (по Россини):

a) La gita gondola
b) La regatta veneziana
c) La Serenata
d) La danza } (1838).

Transscriptionen Schubert' scher Lieder: 1) Auf dem Wesser zu singen, 2) Ständchen, 3) Erlkönig (1839).
Soirée de Vienne, A-dur.
Fantaisie „Robert le diable".

ШЕСТОЙ КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА.

ФРЕДЕРИКЪ ШОПЕНЪ
родился въ Желязовѣ-Волѣ, близъ Варшавы, 1 Марта 1809 г., умеръ въ Парижѣ 17 Октября 1849 г.

1) *Fantasie F-moll.* Op. 49.
2) *Préludes: E-moll, A-dur, As-dur. B-moll, Des-dur, D-moll.* Op 28
3) *Mazurcas: H-moll, Fis-moll, C-dur, B-moll.*
4) *Ballades: G-moll.* Op. 23.
   F-dur. Op. 38.
   As-dur. Op. 47.
   F-moll. Op 52.
5) *Impromptus: Fis-dur.* Op. 36
   Ges-dur. Op. 51.
6) *Nocturnes: Des-dur.* Op. 27, № 2.
   G-dur. Op. 37, № 2.
   C-moll. Op. 48, № 1.
7) *Barcarolle Fis-dur.* Op. 60.
8) *Valses: As-dur. A-moll, As dur.*
9) *Scherzo—H-moll.* Op. 20.
10) *Sonate, B-moll.* Op. 35.
11) *Berceuse. Des-dur.* Op. 57.
12) *Polonaises: Fis-moll.* Op. 44.
   C-moll. Op. 40, 2.
   As-dur. Op. 53.

СЕДЬМОЙ КОНЦЕРТЪ.

ПРОГРАММА.

ФРЕДЕРИКЪ ШОПЕНЪ *родился 1809 г., умеръ 1849 г.*	*Etudes*: *As-dur*, *F-moll*, *E-dur*, *C-moll*, *Es-moll*, *Es-dur*, *H-moll*, *As-dur*, *A-moll*, *Cis-moll*, *C-moll*. (Этюды эти взяты частью изъ Ор. 10 и Ор. 25).
МИХАИЛЪ ИВАНОВИЧЪ ГЛИНКА *родился въ Смоленской губ., въ Новоспасскомъ селѣ, 20 Мая 1804 г., умеръ въ Берлинѣ 3 (15) Февраля 1857 г.*	*Тарантелла*, *A-moll* (1842). *Баркаролла.* *Воспоминаніе мазурки.* } (1847).
МИЛІЙ АЛЕКСѢЕВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ *родился въ Нижнемъ-Новгородѣ 21 Декабря 1836 г.*	*Скерцо—H-moll.* *Мазурка.* *Исламей* (восточная фантазія).
ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧЪ КЮИ *родился въ Вильнѣ 6 Января 1835 г.*	*Скерцо, B-dur.* *Полонезъ, C-dur.*
НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧЪ РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ *родился въ Тихвинѣ 6 Марта 1844 г.*	*Этюдъ.* *Novelette.* *Вальсъ*
АНАТОЛІЙ КОНСТАНТИНОВИЧЪ ЛЯДОВЪ *родился въ Петербургѣ 29 Апр. 1855 г.*	*Этюдъ As-dur.* *Интермеццо.*
ПЕТРЪ ИЛЬИЧЪ ЧАЙКОВСКІЙ *родился въ Вятской губ., въ усадьбѣ Воткинскъ, 25 Апрѣля 1840 г.*	*Chant sans paroles.* *Вальсъ.* *Романсъ.* *Скерцо* (à la Russe).

АНТОНЪ ГРИГОРЬЕВИЧЪ РУБИНШТЕЙНЪ
родился въ Вехвотинцѣ, въ Бессарабіи, 18 Ноября 1829 г.

3-я Соната. Op. 41. *F-dur*.
Тема и варіаціи (изъ сонаты *C-moll*). Op. 20.
Скерцо (изъ сонаты *A-mol*). Op. 100.

НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧЪ РУБИНШТЕЙНЪ
родился въ Москвѣ 2 Іюня 1835 г., умеръ въ Парижѣ 11 (23) Марта 1881 г.

Feuillet d'album.
Вальсъ, As-dur

1888—1889 г.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ЛЕКЦІИ

А. Г. Рубинштейна.

(Курсъ фортепіанной литературы).



ХУД. ФОТОТИП А. И. ВИЛЬБОРГЪ С. ПЕТЕРБУРГЪ, МѢЩ. 19

А. Г. Рубинштейнъ

Санкт Петербургъ
5 Января 1892

1888—1889.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ЛЕКЦІИ

А. Г. РУБИНШТЕЙНА.

(Курсъ фортепіанной литературы).

Первая лекція — 16-го сентября [1]).

Въ пятницу, 16-го сентября, въ залѣ консерваторіи состоялась первая лекція А. Г. Рубинштейна, о послѣдовательномъ развитіи музыки и ея литературы.

Сторублевая плата [2]) за мѣсто для постороннихъ консерваторіи лицъ, ограничила число слушателей и помогла сохранить интимный характеръ вечера, предназначавшагося главнымъ образомъ для учениць выпускного курса.

Барышни-консерваторки расположились, преимущественно, въ углубленіи залы за рѣшеткой; на эстрадѣ

---

[1]) 6 первыхъ лекцій были тогда же, въ 1888 г., напечатаны въ еженедѣльномъ журналѣ „Сѣверъ" въ № 40, 43, 46. Всѣ 32 лекціи записаны мною лично, непосредственно за Антономъ Григорьевичемъ.

[2]) 8000, собранные этой 100 рублевой платой, были отданы Рубинштейномъ на благотворительное дѣло.

сидѣли профессора консерваторіи и гости, а вольнослушатели, вѣрнѣе — слушательницы, помѣстились въ остальной части зала.

Ровно въ 8 часовъ уже всѣ были на мѣстахъ, воздавая пунктуальностью, столь неприсущею нашимъ русскимъ дамамъ, извѣстный „hommage“ богу музыкальнаго міра.

Взойдя на эстраду и прямо сѣвъ за рояль, Антонъ Григорьевичъ сдѣлалъ маленькое вступленіе, сравнилъ музыку съ другими искусствами, при чемъ высказалъ удивленіе, что она развилась послѣ всѣхъ другихъ: (за 2000 лѣтъ до Шекспира были уже такіе поэты, какъ Софоклъ и Еврипидъ, за много вѣковъ до Микель-Анджело существовали уже Фидій и Праксситель),—тогда какъ ей естественнѣе было бы начаться раньше, тѣмъ болѣе, что „первый инструментъ — голосъ, былъ всегда достояніемъ человѣка, который выражалъ имъ грусть и ликованіе“.

„Послѣ этого перваго инструмента, продолжалъ А. Г., слѣдуютъ ударные инструменты (барабанъ, литавры, цимбалъ), третій—дудки (трубы, флейты старинныя), четвертымъ является струна, сперва въ видѣ лиры (арфы), на которой играютъ пальцами, извлекая звуки посредствомъ щипанія, а затѣмъ въ видѣ инструмента, на которомъ играютъ смычкомъ; струнный инструментъ — пятый; шестой инструментъ—органъ, а $6^1/_2$, (какъ выразился лекторъ)—фортепіано, но не въ образѣ извѣстнаго намъ теперь инструмента, а сперва въ видѣ „монохорда“, звукомѣра одноструннаго, причемъ повышеніе и пониженіе звука производится помощью укорачиванья и удлиненія струны. Монохордъ брали къ себѣ

на колѣна и различные эффекты получались посредствомъ педалей, прижимаемыхъ колѣнами. Впечатлѣніе получалось, вѣроятно, совершенно другое, чѣмъ теперь, звукъ былъ короткій, вслѣдствіе щипанія струны. Изъ монохорда развились клавикорды, клавичембалло и самый послѣдній — клавинетъ; на всѣхъ этихъ инструментахъ играли палочкой, которой щипали струны. Нынѣшніе же молотки въ роялѣ заимствованы изъ цимбалъ, употреблявшихся венгерскими цыганами и евреями. Клавикордъ (Clavecin) назывался еще „Virginal“ въ честь англійской императрицы Елизаветы, всю жизнь прожившей дѣвушкой. Состоялъ онъ изъ 3-хъ октавъ и брался на колѣна. Исторія музыки ничего не говоритъ о свойствахъ звука этихъ инструментовъ, но вѣроятно у нихъ были какія-нибудь приспособленія для достиженія различныхъ эффектовъ; впрочемъ, разумѣется, все это только предположенія. На нынѣшнихъ инструментахъ всѣ эти эффекты мы можемъ только отчасти воспроизвести помощью обѣихъ педалей и перемѣной тушъ. Хотя игра на этихъ инструментахъ считалась забавой и шуткой, но нѣкоторые композиторы писали серьезныя для нихъ вещи. Прежнія сочиненія изобиловали „mordente“, которыя исполнялись, однако, совсѣмъ не такъ, какъ теперь: обѣ ноты брались заразъ и производилось дрожаніе; мы же беремъ оба звука раздѣльно.

„Терціи и сексты до XIV вѣка не были признаны консонансами; за то кварты безусловно считались консонансами и зачастую пѣлся цѣлый рядъ параллельныхъ квартъ и квинтъ.

„Литературу начали писать для клавикорда, но сперва на него смотрѣли, какъ на игрушку, такъ какъ серьез-

нымъ инструментомъ считался только органъ. Вещи, написанныя для клавикорда, тѣмъ не менѣе очень красивы и такъ сложны въ своихъ эффектахъ, что намъ совсѣмъ непонятно, какъ онѣ исполнялись. Вѣроятно существовала особая манера играть, при помощи колѣнъ и особаго движенія пальцевъ".

„Апогей развитія музыки", — продолжалъ Рубинштейнъ,—„наше столѣтіе, и это развитіе, въ противоположность всѣмъ другимъ искусствамъ, мы можемъ прослѣдить отъ начала до конца".

Первыя вещи были написаны при Генрихѣ VIII и Елизаветѣ *въ Англіи*, которая послѣ произведенія Thomas Talis (1530—1585), W. Bird (1538—1623), John Bull (1563—1628), Gibbon (1583—1625) и самаго главнаго — Purcell (1658—1695)—ничего болѣе не производила, не производитъ и до сихъ поръ.

„Thomas Talis замѣчателенъ своими лекціями двухголоснаго Canta.

„Bird написалъ варіаціи на народную пѣсню: „The Carmans Whistle"; эта вещь написана для виржинала и гораздо сложнѣе произведеній Талиса. Мотивъ миленькій, но варіаціи еще не настоящія, это скорѣе варіанты.

„Bull написалъ, между прочимъ, „The King s' Hunting Jigg". „Удивительно, какъ можно было на виржиналѣ добиться подражанія валторнѣ",—воскликнулъ лекторъ,— „а вотъ „Prélude" и „Gaillarde" Gibbon'a — это французскій танецъ въ медленномъ темпѣ; тутъ уже являются сложные эффекты, какъ, напр., послѣдніе 10 тактовъ прелюдій Purcell. Я сыграю вамъ „Air de trompette" „marche", „prélude", „allemande", „chaconne", „ménuet", „prélude".

Характеръ этихъ вещей оказался довольно невинный, но А. Г. съумѣлъ придать имъ особую прелесть, извлекая изъ самой однообразной фразы необыкновенные звуки, придавая имъ особенный смыслъ. Объясняя какую-то вещь, онъ замѣтилъ: „говорить я не мастеръ, но вотъ я съиграю и вы все поймете". Дѣйствительно, своей дивной игрою онъ заставлялъ понимать и чувствовать, какъ то навѣрно не удавалось и самому автору.

„Теперь перейдемъ къ французскимъ композиторамъ—моимъ любимцамъ",—сказалъ А. Г.—„Эта музыка есть нѣчто замѣчательное, изъ ряда вонъ выходящее; у нихъ есть чудныя, чудныя вещи! Фортепіанная литература во Франціи начала развиваться цѣлымъ столѣтіемъ позже, чѣмъ въ Англіи, и вскорѣ тоже останавилась въ своемъ развитіи. Но характеръ ихъ композиторовъ гораздо опредѣленнѣе; въ нихъ есть что-то напоминающее Шумана и между ними мы встрѣчаемъ такихъ гигантовъ, какъ, напр.: François Couperin и Rameau.

„Louis Couperin — (1630 — 1685) былъ родственникъ François и его учитель; по достоинству онъ нисколько не ниже François, прозваннаго „le Grand". Въ его произведеніяхъ есть настоящія жемчужины. Были и не такіе выдающіеся композиторы, напр. Dumont, написавшій свою первую вещь (Suite) въ 1610 г. Видно, что органъ имѣлъ большое вліяніе на его фантазію.

„Изъ произведеній François Couperin (1668—1733) я упомяну „La favorite", „La ténébreuse", „La bandoline", „Le bavolet flottant" (бантъ на шеѣ съ концами сзади), „Les bacchannales", „Les moissonneurs", въ которыхъ слышится простофильство, замѣчается разнузданность манеръ; крестьянство изображается у него не

съ внутренней стороны, а съ внѣшней; затѣмъ „Le réveil-matin“, „Les bergeries“, „Le carillon“ — перезвонъ колоколовъ въ 12 часовъ“.

„Танцы,—сказалъ А. Г.,—писались въ то время такъ: sarabande, allemande, chaconne, passacaille и т. д., при этомъ „chaconnes“ писались такимъ образомъ: 8 тактовъ темы, затѣмъ вторая новая варьированная мелодія, послѣ 2-й первая; послѣ нея 3-ья, затѣмъ 1-ая и 4-ая, опять 1-ая и т. д. до конца. „Passacaille“ писались иначе:— 8 тактовъ темы, но послѣ нихъ все варіаціи безъ возвращенія къ первой темѣ. Надо обратить вниманіе и на то, что большая часть вещей писалась въ минорномъ тонѣ.

Играя произведенія Chambonnières (1670), А. Г. упомянулъ слѣдующія изъ нихъ: „La rare“, „Courante“, „Sarabande“, „La loureuse“, „Allemande“, „L'entretien des dieux“. Оригинальное названіе послѣдней вещи вызвало удачную остроту лектора.

Вообще А. Г. явился пресимпатичнымъ „maestro“, былъ очень въ духѣ и, окруженный жадно слушавшими его почитательницами, игралъ дивно.

Каждый вечеръ, по мѣрѣ того, какъ А. Г. будетъ подвигаться къ XIX столѣтію, будетъ, естественно, становиться интереснѣе.

Идея этихъ вечеровъ прекрасна, и всѣ посѣтители ихъ сохранятъ на всю жизнь воспоминаніе и пользу отъ этихъ праздниковъ искусства.

Вторая лекція—23 сентября.

Вторая лекція была еще гораздо многолюднѣе первой. Хотя дамскій элементъ и преобладалъ по прежнему,

но было не мало лицъ и не прекраснаго пола, профессоровъ и постороннихъ любителей, интересующихся музыкой.

Вторую лекцію А. Г. началъ съ французскаго композитора Rameau, характеристику котораго онъ не кончилъ въ первый вечеръ.

Rameau (1683—1764) основатель французской оперы и виртуозъ своего времени—имѣетъ громадное музыкальное значеніе. Онъ сдѣлалъ удивительный шагъ впередъ для музыки. Въ его вещахъ впервые появляются арпеджіи и аккорды, техника значительно развивается и замѣчается потребность къ большему эффекту. Это уже не тотъ „дѣтскій лепетъ", какъ выразился въ первой лекціи Рубинштейнъ, говоря объ англійской музыкѣ. Его пріемы какъ будто нынѣшняго стиля; нѣкоторыя модуляціи задуманы, какъ у Бетховена и Шопена. Пробудившееся сознаніе требуетъ большей звучности и рѣшается ее усилить даже съ помощью фальшивыхъ нотъ (диссонансовъ). Этотъ пріемъ несомнѣнно придаетъ больше силы и звука и заслуживаетъ вниманія, какъ стремленіе, какъ переходная ступень къ теперешней, удивительной по своему творчеству и комбинаціямъ музыкѣ...

А. Г. игралъ слѣдующія вещи Rameau: „Deux Gigues en rondeaux", „Le rappel des oiseaux", „La poule", „Les tendres plaintes" — милую мелодическую вещь, „L'Egiptienne"—очень оригинальную и интересную, „La timide", состоящую изъ 2 рондо; второе изъ нихъ похоже на нынѣшнее trio (scherzo и trio); тутъ впервые появляются арпеджіи, слѣдовательно, техника становится разнообразнѣе и красивѣе, является потребность въ эффектахъ.

Про сыгранные затѣмъ „Les Cyclopes“ А. Г. сказалъ: „Это замѣчательная вещь; техника въ ней уже дѣлаетъ громадный шагъ впередъ; въ ней много мужества, свойственнаго кузнецамъ. Удивительная характеристичность! Но боги кузнецовъ умѣли тоже дѣлать и маленькія золотыя вещицы, а не только колотить!“

Сыгравъ „Sarabande“, А. Г. замѣтилъ, что для того времени „это удивительная вещь по своимъ модуляціямъ, напоминающимъ Шопена“. Rameau первый вводитъ способъ усиливанія звука посредствомъ фальшивыхъ нотъ, что впослѣдствіи часто встрѣчается и у Scarlatti. А. Г. сыгралъ ещё „Gavotte“, въ которомъ тоже поражаютъ новые эффекты и виртуозность, заслужившая Rameau репутацію основателя фортепіаннаго механизма, „Musette“ — подражаніе волынкѣ и „Tambourin“ — танецъ, очень своеобразный и характерный.

„Интересно прослѣдить, продолжалъ лекторъ, упадокъ фортепіанной музыки съ того времени. Опера завладѣваетъ всѣмъ, ею увлекаются, она только и интересуетъ. Форма начинаетъ преобладать надъ мыслью и фортепіанныя произведенія гораздо слабѣе вещей предыдущихъ сочинителей. Изъ композиторовъ этого періода назовемъ Loeilly, который изобрѣлъ метрономъ, хотя обыкновенно говорятъ, что изобрѣлъ его Melzer, жившій въ бетховенское время. Онъ написалъ „Suite“ [1]), въ „courante“ которой мы находимъ секвенціи въ духѣ того времени, нѣсколько сонатъ и другихъ вещей. Но его музыка уже дѣлается шаблонна, форма беретъ верхъ надъ мыслями“. Сыгравъ затѣмъ

[1]) Старинныя сюиты обыкновенно состоятъ изъ „Allemande“, „Courante“, „Sarabande“, „Gigue“.

менуэтъ Schobert'а, А. Г. сдѣлалъ очень интересное замѣчаніе: „Мы привыкли слышать менуэтъ Моцарта изъ Донъ-Жуана. Но никакой менуэтъ не выдерживаетъ такого темпа. Мы не можемъ играть этимъ темпомъ ни одинъ изъ старинныхъ менуэтовъ, и наоборотъ, намъ невозможно исполнять менуэтъ Моцарта, какъ мы играемъ другіе менуэты. Его характеръ болѣе шутливый, оживленный. Онъ гораздо ближе подходитъ къ „Sarabande", тѣмъ болѣе, что „Sarabande"—испанскій танецъ, а Донъ-Жуанъ былъ испанскаго происхожденія. Но это мои парадоксы, а вы играйте тамъ, какъ хотите".

Послѣ менуэта А. Г. сыгралъ „Suite" Loeilly и „Allegro molto"—водянистую вещь Schobert' а, послѣдняго композитора для фортепіанъ этого времени. „Такимъ образомъ, сказалъ А. Г., Chambonniere, Couperin, Rameau кончились „en queue de poisson". Перейдемъ теперь къ странѣ, которая считается колыбелью музыки.

Очевидно, страна эта—Италія. Но считаться колыбелью она можетъ только для вокальной музыки и это обстоятельство въ странѣ, которая, по выраженію А. Г., „должна была бы пропитаться музыкой", онъ находитъ страннымъ и достойнымъ удивленія [1]).

---

[1]) Но мнѣ кажется, что этотъ фактъ отсталости Италіи въ фортепіанномъ искусствѣ можетъ быть объясненъ психологически: общимъ характеромъ—слишкомъ большой подвижностью и впечатлительностью итальянцевъ. Страна „del dolce far niente" и непосредственной жизни, Италія стоитъ во главѣ всего, что прямо родится изъ этой жизни, что, по крайней мѣрѣ въ началѣ, не требуетъ усилія, а выливается изъ самаго чувства. Гдѣ же итальянцамъ давать иниціативу фортепіанной игрѣ, въ которой требуется, кромѣ непосредственнаго чувства, кропотливая работа, механизмъ, усидчивость,—совсѣмъ уже не южныя и не спеціально итальянскія качества.

Но хотя Италія не была первой въ фортепіанной музыкѣ, она все же была изъ первыхъ. Merulo жилъ въ XVI вѣкѣ. Музыка этого перваго итальянскаго композитора очень неопредѣленна. Онъ дѣйствуетъ какъ будто ощупью и ему ничего не удается высказать.

Слѣдующій композиторъ Frescobaldi жилъ въ концѣ XVI столѣтія. Въ его вещахъ, несмотря на нѣкоторую сухость въ смыслѣ современныхъ музыкальныхъ взглядовъ, уже больше фантазіи; онѣ гораздо интереснѣе по формѣ, въ нихъ замѣчается разница настроенія души. —„Но какой души! — воскликнулъ А. Г.—Когда онъ игралъ въ храмѣ св. Петра въ Римѣ, то было 25.000 слушателей! Вѣроятно это былъ замѣчательный виртуозъ. Онъ былъ до того популяренъ, что мой другъ Чези [1]) увѣряетъ меня, что въ маленькихъ городкахъ Италіи народъ до сихъ поръ напѣваетъ его вещи. Названіе „Frescobaldă“ дано одной изъ его вещей; это также доказываетъ его популярность. Его „Canzone“ (фантазія) интересна по формѣ. Написана она безъ колѣнъ и безпрестанно встрѣчается разница темпа и ритма; то $^{2}/_{4}$, то C, то $^{2}/_{4}$, что выражаетъ различное состояніе души. Какой души—это другой вопросъ. „Courante“ съ медленнымъ темпомъ; въ ней такая масса переченій, что музыка эта рѣжетъ ухо; въ то время слухъ, конечно, ~~былъ~~ менѣе развитъ“.

Pasquini—современникъ Frescobaldi и учитель замѣчательнаго сочинителя для фортепіано Durante, музыка котораго довольно мелодична и подходитъ къ нашей теперешней оцѣнкѣ и пониманію. Въ общемъ замѣчательный композиторъ, не уступающій Rameau и Couperin.

---

[1]) Чези—бывшій профессоръ Неаполитанской консерваторіи. Съ 1887—1891 г. профессоръ консерваторіи въ Петербургѣ.

А. Г. сыгралъ его „Sonate“ и „Etude—Studio“, представляющій хорошее упражненіе.

Затѣмъ А. Г. перешелъ къ Alexandre Scarlatti (1659—1725), который былъ главой вокальной школы въ Неаполѣ и отличался солидностью въ своихъ сочиненіяхъ. Его „Fugue“, напр., прекрасная, серьезная вещь. „Но этотъ серьезный господинъ, — продолжалъ — лекторъ, имѣлъ сына — просто сорванца! Въ вещахъ Dominiquo Scarlatti такой „entrain“ и туда, и сюда, но вмѣстѣ съ тѣмъ очень красиво“. И тутъ А. Г. сталъ самолично изображать „и туда, и сюда“ на инструментѣ и вышло дѣйствительно прекрасно.

„Dominique Scarlatti“ (1683—1757 г.), — сказалъ лекторъ — считается основателемъ сонатной формы, не нынѣшней, а двухколѣнной. Названіе „Sonate“ происходитъ отъ слова „sonare“, что по-итальянски значитъ „играть“. Двѣ части первобытной сонаты были совершенно различны по ритму, мелодіи, темпу и настроенію. Scarlatti написалъ много сонатъ. Онъ также писалъ для клавичембалло, такъ какъ этотъ инструментъ пѣвучѣе клавикорда. Вѣроятно Scarlatti игралъ на 2-хъ инструментахъ. Спокойныя и нѣжныя вещи, напр. „Andante“ (А. Г. сыгралъ эту вещь), онъ игралъ на клавичембалло, блестящія—на клавикордѣ. А. Г. сыгралъ его „Pastorale“, „Rondo“, „Toccata“, „Capriccio legato“, „Studio“, „Allegro“, самую заигранную его фугу „кошачью“ и почти послѣ каждой вещи повторялъ: „Ахъ, веселый былъ господинъ!“

Третья лекція—30-го сентября.

„Узнавъ такихъ сочинителей, какъ Frescobaldi, Scarlatti, съ его удивительной техникой и типичностью,—началъ свою третью лекцію Рубинштейнъ,—нужно бы думать, что фортепіанное искусство пошло бы дальше. Но нѣтъ, вокальная музыка, особенно опера, и здѣсь, какъ во Франціи, беретъ верхъ и завладѣваетъ всѣмъ. Правда, сочинители вокальной музыки пишутъ также и для фортепіано, но это только между прочимъ. Органъ является главнымъ инструментомъ и можно почти сказать, что какъ мы теперь думаемъ оркестрально, такъ тогда думали органно. Но это опять мой парадоксъ...“

А. Г. началъ играть съ вещей Dominico Zipoli, сыгралъ его очень милый „Prelude“, „Courante“, „Sarabande“, „Gigue“, причемъ указалъ на большую мелодичность, которой прежде не было и которая есть одно изъ проявленій вліянія оперы.

Изъ слѣдующихъ композиторовъ А. Г. назвалъ Nicolo Porpora и сыгралъ его „Deux fugues“. Въ 1-й изъ нихъ замѣчается особенность въ контрапунктѣ: главное мѣсто отведено ходу, а тема слышится очень рѣдко; во 2-й тема очень живая; это оригинальная вещь, въ родѣ каприза.

Затѣмъ лекторъ сыгралъ „Sonate“ Galuppi, охарактеризовавъ ее, какъ вещь очень „moderne“; впервые является гомофонность (одноголосная мелодія), такъ какъ до сихъ поръ мы слышали только четырехголосныя вещи, причемъ эти голоса пользовались равноправіемъ. У Galuppi мы начинаемъ замѣчать, что одинъ голосъ пре-

обладаетъ надъ другими, что выдѣляется мелодія, которой остальные голоса служатъ аккомпанементомъ.

„Замѣчательнымъ композиторомъ этого времени, — сказалъ лекторъ — считается также аббатъ Мартини (padre Martini). Интересно, что въ тѣ времена католическіе священники очень много занимались музыкой и писали не только духовныя вещи, но и совершенно свѣтскія, какъ напримѣръ: „Gavotte“, „Ballet“, „Prelude“, „Fugue“, „Allegro“ аббата Мартини. А. Г. исполнилъ эти вещи одну за другой.

Въ музыкѣ неаполитанца Paradisi замѣчается вліяніе Scarlatti и Durante. Онъ былъ замѣчательный виртуозъ и впервые ввелъ въ употребленіе уменьшенные септаккорды, что является уже совершенно новой манерой. „Вообще мы видимъ,—продолжаетъ А. Г.,—что по мѣрѣ того, какъ мы подвигаемся впередъ, у каждаго сочинителя есть что-нибудь новое [1]), что впослѣдствіи дѣлается общимъ достояніемъ“.

Затѣмъ А. Г. сыгралъ двѣ сонаты Paradisi. Въ этихъ вещахъ замѣчается сильное вліяніе Скарлатти и Дуранте. Послѣ веселой части сейчасъ же идетъ пе-

---

[1]) Но и это новое скоро дѣлается старымъ, скажу я. Жизнь, искусство требуютъ все новыхъ формъ, — такова логика прогресса. Невольно вспоминается это прекрасное мѣсто изъ книги „Въ поискахъ за истиной“ Макса Нордау: „что сегодня считается банальнымъ, то вчера не только было оригинальнымъ, но даже составляло квинтъ-эссенцію оригинальности; въ немъ воплотилось все лучшее и болѣе цѣнное, что заслуживало долговѣчности не по своей новизнѣ только, а потому, что было и ново, и правдиво, и хорошо Геній, надменно сторонящійся толпы и гордящійся своей отчужденностью отъ нея въ мысляхъ и чувствахъ, — такой геній, еслибы могъ вернуться на землю черезъ тысячу лѣтъ можетъ быть удивился бы, услыхавъ, съ какою легкостью и какъ сознательно малыя дѣти повторяютъ его самыя оригинальныя и поразительныя мысли“.

чальная. У неаполитанцевъ почти не встрѣчается „Adagio“, все „Allegro“. Вліяніе Дуранте сильно замѣтно на мелкихъ украшеніяхъ.

Композиторъ Rossi обыкновенно относится къ XVII столѣтію, но А. Г. сказалъ, что онъ оспариваетъ это, относитъ его къ XVIII вѣку и думаетъ, что Ricordi — издатель классиковъ, такъ же, какъ и всѣ другіе ошибаются и смѣшиваютъ Lorenzo Rossi съ другими музыкантами того же имени. Причину такого мнѣнія А. Г. находитъ въ „любезности мелодіи“, „веселости аккомпанемента“ его сонатъ, въ переходѣ мелодіи на доминанту — особенностяхъ, совершенно несвойственныхъ XVII столѣтію, въ которомъ преобладаетъ солидность, такъ какъ тогда, прибавилъ лекторъ, люди были гораздо серьезнѣе. „Мой другъ Чези, сказалъ А. Г. хотѣлъ собрать объ этомъ свѣдѣнія; если я окажусь неправымъ, принесу вамъ свою повинную голову, но не думаю, не думаю“.

Тутъ А. Г. покинулъ итальянцевъ и перешелъ къ нѣмцамъ, къ странѣ, гдѣ инструментальная музыка развилась до „nec plus ultra“.

„Но, прежде чѣмъ намъ рыться въ красотахъ, замѣтилъ лекторъ, нужно узнать, чтò было раньше“.

„Ахъ, раньше было очень скучно! Frohberger самымъ рельефнымъ образомъ даетъ чувствовать и разницу климата музыкальной гармоніи и суровость ея, и отсутствіе прелести и мелодичности. Эта музыка возвышенна, эти звуки сильны, ужасно сильны, но намъ они непріятны, они слишкомъ рѣзки. Вѣроятно, заключилъ А. Г., въ тѣ времена нѣмцы слышали не такъ нѣжно“.

Сыгравъ двѣ „Toccates“ Frohberger'a, „Allemande“,

„Courante“, „Sarabande“, „Double“, „Gigue“ Kuhnau, предшественника Баха, „Menuet“, „Gigue“, „Courante“, „Allegro spirituoso“ Muffat и „Pastorale“ въ видѣ шутки съ эхо Murschhauser'a, „Suite“, 4 „Gigues“ съ трехдольнымъ размѣромъ, еще одну „Suite“ Matheson'a извѣстнаго, кромѣ своихъ замѣчательныхъ вещей, еще дружбой съ Генделемъ, кончившейся дуэлью, А. Г. приступилъ къ Баху.

„Johann Sebastian Bach (1685 — 1750), сказалъ лекторъ, прежде всего замѣчателенъ тѣмъ, что урегулировалъ фортепіано и привелъ его къ тому виду, какъ оно извѣстно намъ теперь. Его слава, какъ композитора, нисколько не стушевалась за эти двѣсти лѣтъ, напротивъ, ему удивляются теперь еще, можетъ быть, больше, чѣмъ въ его время. Но, къ несчастью, Бахъ писалъ безъ обозначенія темпа. Издатели его вещей поручали музыкантамъ дѣлать свои собственныя замѣчанія; каждый понимаетъ его сочиненія по своему, такъ что теперь, кто играетъ по Кролю, кто—по Черни“.

„Я—по Баху, прибавилъ онъ и сыгралъ одну „Фугу“, какъ онъ ее понимаетъ и какъ ее принято играть вообще. Конечно, оказался правъ нашъ маститый учитель, но какъ онъ совершенно вѣрно замѣтилъ, „въ музыкѣ ничего нельзя доказать, въ ней ничего нѣтъ опредѣленнаго. Каждый понимаетъ, чувствуетъ, играетъ по своему усмотрѣнію, которое, конечно, можетъ быть, болѣе или менѣе, хорошее“.

Тѣмъ не менѣе А. Г. нашелъ и нѣкоторыя доказательства. Онъ сопоставилъ конецъ одной вещи съ началомъ и стало ясно, что комментаторы ошиблись. Такъ, напр. „Premier Prélude“, въ которомъ аккомпанементъ

изъ „Avé Maria“ большинство играетъ то piano, то forte и т. п. „Ее, по моему, слѣдуетъ играть сухо, громко, съ тономъ, безъ всякихъ нюансовъ, къ концу, конечно, задерживая, такъ же, какъ и 1-ую фугу“, сказалъ А. Г. Кромѣ того, Рубинштейнъ напомнилъ, что Бахъ отличался серьезностью, крайней религіозностью, былъ органистомъ въ „Thomas Kirche“ въ Лейпцигѣ и писать въ томъ стилѣ, какъ играютъ иныя его вещи въ любомъ концертѣ, было совсѣмъ не въ его характерѣ. „Second Prélude“ (C-moll) слѣдуетъ также играть безъ малѣйшихъ оттѣнковъ, ровно, громко, сказалъ А. Г. Конечно, это мое личное мнѣніе; музыка такого рода вещь, въ которой, къ сожалѣнію, ничего нельзя доказать; каждый играетъ по своему убѣжденію и чувству. 2-ая фуга обозначена „Staccato“, который надо играть сухо, тяжелымъ „Staccato“. Трудно предположить, чтобы Бахъ написалъ легкое „Staccato“; онъ былъ серьезнымъ человѣкомъ, да и тогда начало не соотвѣтствовало бы грандіозному, сильному концу этой фуги. „Troisième Prélude“ слѣдуетъ играть безъ нюансовъ. Фугу же cis-dur, наоборотъ — мелодично, по временамъ нѣжно; это можно заключить изъ милизмовъ; они невозможны при быстромъ исполненіи; слѣдовательно нужно играть медленно и мелодично“.

Сыгравъ 4 „Prélude“ и „Fugue cis-moll“ и указавъ на новое явленіе въ ней — органнаго пункта, А. Г. воскликнулъ: „Это цѣлый соборъ. Удивительная контрапунктическая вещь!“

Но удивительна и игра! Не узнаешь совсѣмъ фортепіано. Откуда выступаютъ эти звуки, эта сила и могущество, отъ которыхъ содрогаешься?...

Четвертая лекція — 7-го октября.

Извѣстное собраніе 48 прелюдій и фугъ Баха носитъ названіе „Le Clavecin biend tempéré“. Въ прошлый вечеръ А. Г. сыгралъ изъ него пять нумеровъ, а въ эту, четвертую пятницу, исполнилъ остальныя 19 прелюдій и фугъ первой части этого сочиненія.

„Типъ фуги — Бахъ, — сказалъ А. Г., — также, какъ типъ оперы — Гендель. Фуга — самая серьезная музыкальная форма тѣхъ временъ, болѣе или менѣе всегда носитъ характеръ учености, науки, математическаго изслѣдованія. Но у Баха вся музыка въ фугѣ, не по научному ея типу только, но и по мысли. Въ нихъ мы встрѣчаемъ всевозможныя настроенія души и въ самыхъ малыхъ изъ нихъ узнаемъ величіе этого человѣка“.

Извѣстно, что А. Г. считаетъ Баха одной изъ немногихъ личностей въ исторіи музыки, въ которыхъ музыкальное творчество достигло своего апогея. Онъ находитъ, что человѣчество не стоитъ такого композитора, и недоумѣваетъ, какъ могутъ многіе находить его сухимъ.

Каждую изъ сыгранныхъ вещей А. Г. сопровождалъ какимъ-нибудь замѣчаніемъ, которое всегда вѣрно резюмировало его необыкновенную игру.

Начавъ 5-ую фугу D-dur, А. Г. сказалъ: „ничего подобнаго въ мірѣ нѣтъ, это верхъ совершенства! Въ ней выразилось все величіе, до котораго человѣкъ можетъ достигнуть. Фуга всегда носитъ характеръ науки; зная ея форму, написать фугу не трудно, съ повтореніемъ мотива на квинту и т. п., но такъ интересна и

разнообразна фуга можетъ быть только при геніальности, подобной Баху! У Баха все прекрасно, все, съ начала до конца, прекрасно.

6-ая фуга отличается пѣвучестью контрапункта и особенностью своихъ красотъ. Листъ сказалъ, что есть музыка, которая къ намъ идетъ и музыка, къ которой мы должны идти. Къ музыкѣ этихъ фугъ мы должны идти!

Прелюдія 7-ой фуги состоитъ изъ 3 мотивовъ: фигура, мотивъ и другой мотивъ. Здѣсь интересно вступленіе мотива, изобрѣтательность котораго удивительна!

У 8-ой фуги прелюдія самая замѣчательная; сколько въ ней мечтательности, глубины! Очень странно, что въ фугѣ мы находимъ сходство съ русскимъ характеромъ мотива! Эта фуга Баха замѣчательна во всѣхъ отношеніяхъ; во-первыхъ, каждый ея голосъ поетъ; во-вторыхъ, мотивъ является въ каждомъ тактѣ. Затѣмъ Бахъ варьируетъ тему; — то расширяетъ, то съуживаетъ ее. 4-ый голосъ идетъ все время безъ измѣненія. Говорятъ о сухости фугъ Баха. Гдѣ же эта сухость? Я ея положительно не вижу; напротивъ, по моему, тутъ масса разнообразныхъ, прелестныхъ мотивовъ".

„А вотъ 9-ая фуга. Въ прелюдіи мотивъ любезный, совершенно „moderne"; что можетъ быть прелестнѣе этого"?

„Prelude" 10-ой фуги состоитъ какъ бы изъ двухъ половинъ: одна, какъ будто, написана для клавикордъ, другая — для клавичембалъ. Какая прелесть! Какой блескъ! 11-ая фуга въ другомъ родѣ, другого характера. Но сколько элегантности въ ея прелюдіи! Въ изданіи, которое я играю, есть разница съ изданіемъ

Черни; у меня короткій триллеръ на $^3/_8$ и это выходитъ гораздо красивѣе длиннаго на весь тактъ. Фуга напоминаетъ своей формой „pièce de salon“. Работы въ ней не видно, все идетъ весело.

А 12-ая фуга, напр... Какой чудный „Prélude“; никакой сухости, точно арія! Да, ничего подобнаго въ мірѣ нѣтъ!

„Prélude“ 13-ой фуги полонъ разнообразія. А какое богатство придано мотиву фуги! Каждый мотивъ замѣчательно хорошъ!

14-ая фуга поражаетъ своимъ голосоведеніемъ, при появленіи септимы въ аккордѣ. Всѣ фугисты должны на это обратить вниманіе.

„Prélude“ 15-ой фуги веселый и блестящій; „Prélude“ 16-ой — совсѣмъ въ другомъ родѣ; онъ такъ серьезенъ и хорошъ, что хочется преклониться передъ нимъ, упасть на колѣни; „Prélude“ 17-ой фуги отличается повтореніями въ аккомпанементѣ, что рѣдко встрѣчается у Баха“.

Играя 18-ую фугу, А. Г. воскликнулъ: „хорошо!“ 19-ую — „замѣчательно: отвѣтъ тутъ въ половину мотива и онъ не все еще сыгралъ, какъ уже начинается другой мотивъ“. „Prélude“ 20-ой фуги — „прелестно; сама фуга серьезная, и мотивъ въ каждомъ тактѣ“; „Prélude“ 21-ой „совсѣмъ особенный“; въ 22-ой фугѣ „мотивъ идетъ въ каждомъ голосѣ и тутъ опять поражаетъ русскій характеръ мотива. Такъ и представляешь себѣ: возъ, кругомъ степь, на возу сидитъ мужикъ и поетъ“...

Въ 23-ьей фугѣ „красивый оборотъ мотива„; 24-ая фуга — „единственная, на прелюдіи которой обозначенъ темпъ“.

А. Г. закончилъ лекцію 25-ой фугой.

Сколько наслажденія доставилъ онъ намъ въ этотъ вечеръ! То онъ восторгался мечтательностью, глубиною, фантазіей и передавалъ слушателямъ тотчасъ же все это звуками, то изъ-подъ его пальцевъ выступалъ какъ бы цѣлый соборъ — строгій и величавый, то онъ указывалъ на прелесть, богатство мотива, то отдавался весь чему-то безконечно-поэтическому, далекому, точно неземному.

Да, необыкновенно игралъ въ этотъ вечеръ А. Г.! Видно было, что онъ самъ наслаждается, что онъ подчасъ забываетъ весь міръ, а съ нимъ и насъ — недостойныхъ слушателей, очарованныхъ и покоренныхъ такимъ исполненіемъ.

Пятая лекція — 14-го октября.

Отдавая должное великому композитору, А. Г. еще два вечера посвятилъ Баху, игралъ его съ увлеченіемъ и любовью.

2-ая тетрадь фугъ Баха,—сказалъ онъ,—обозначена 1744 годомъ; слѣдовательно, она была написана 22 года позже первой и такъ же, какъ она, переполнена прелестями всякаго рода.

„2-ая фуга замѣчательна модуляціями; въ ней интересно также увеличеніе темы. Вообще у Баха темпъ не обозначенъ; впрочемъ, въ концѣ 3-ьей прелюдіи обозначено „allegro“, — мотивъ въ 3-ьей фугѣ почти незамѣтенъ. „Prélude“ 4-ой фуги Cis-moll совершенно Баховскаго характера; удивительно пѣвучій во всѣхъ голосахъ; эта фуга знаменитая, чудесная вещь! „Prélude“

5-ой фуги D-dur совершенно особеннаго характера. „оркестральнаго“, если можно такъ выразиться. Тутъ замѣчается сильное подражаніе трубамъ. Красивые вызывающіе аккорды! Великолѣпно! Какая громадная работа въ этой фугѣ! Въ каждомъ тактѣ мотивъ.

А вотъ 6-ая фуга D-moll съ секундъ-аккордами. Удивительно! Надо подумать о времени, когда это было написано. Тутъ мы еще разъ убѣждаемся, сколько различныхъ характеровъ въ фугахъ Баха“. Играя 8-ую фугу, А. Г. воскликнулъ: „На каждую мы любуемся и не налюбуемся!“ А 9-ую—Dis-moll: „когда я играю эти фуги, простите, я забываю, что вы тутъ“.

Въ 10-ой фугѣ А. Г. отмѣтилъ великолѣпіе мотива, въ 11-ой—„Prélude“, который, по его словалъ, вѣроятно былъ задуманъ для органа, потому что немыслимо исполнять такое мощное произведеніе на клавикордѣ; тутъ необходима педаль; контрапунктъ тутъ на бѣлыхъ нотахъ; для нынѣшняго рояля это невозможно, несмотря на все кокетство, которое теперь употребляется.

„Васъ удивляетъ,—продолжалъ лекторъ (Prélude 12-ой фуги),—что я играю почти „allegro“, когда выставлено „andante“. Я думаю, что еслибы Бахъ написалъ „andante“, то онъ употребилъ бы свойственныя ему прикрасы: характеръ этой прелюдіи граціозный, игривый и эта фигура:



въ тихомъ темпѣ выходитъ совсѣмъ глупой. Впрочемъ, это мой парадоксъ".

„У 13-ой фуги замѣчательный мотивъ, съ прелестнымъ, граціознымъ ходомъ".

„Нынче выдумали какую-то безконечную мелодію,— говорилъ лекторъ,—вотъ она эта безконечная мелодія (14-ая фуга). Она въ этомъ „Prélude", но не въ нынѣшнихъ. Играя „Prélude" 16-ой фуги, А. Г. сказалъ: эту прелюдію называютъ „въ Генделевскомъ стилѣ", это величественный стиль. Мотивъ является въ двухъ голосахъ въ одно и то же время, контрапунктъ идетъ терціями. Затѣмъ, обращаю ваше вниманіе на do bém. въ концѣ 17-ой фуги. Prélude 17-ой фуги имѣетъ странный характеръ; эта фуга—ученая вещь съ двойнымъ мотивомъ; „Prélude" 19-ой фуги съ хроматизмомъ. Эта фуга подходитъ къ D-dur'ной, 2-ой голосъ вступаетъ въ 3-мъ тактѣ, слѣдовательно происходитъ „stretto" въ 1-ой же части. Чудесно!"

А. Г. сыгралъ еще 21-ю фугу, въ которой отмѣтилъ страшныя модуляціи въ прелюдіи; ré bém. передъ „fermato" рѣжетъ ухо и все льется безъ конца. Затѣмъ 22-ю фугу, лекторъ назвалъ „Геркулесовской работой".

А. Г. не кончилъ всѣхъ фугъ въ этотъ вечеръ. Двѣ послѣднія онъ отложилъ до слѣдующей пятницы, въ которую и покончилъ съ Бахомъ.

Шестая лекція — 21-го октября.

„23-я фуга со свѣтскимъ аккомпанементомъ въ прелюдіи,—началъ 6-ую лекцію Рубинштейнъ,—очень странная: мы встрѣчаемъ контрапунктъ на септимѣ только въ одной трети фуги; двѣ остальныя съ другимъ контра-

пунктомъ; вѣроятно Баху показалось, что съ однимъ контрапунктомъ монотонно". И, сыгравъ 24-ую фугу, лекторъ продолжалъ: „Перейдемъ теперь къ свѣтской музыкѣ Баха, къ его сюитамъ. Сюиты уже ничто иное, какъ „morceaux de salon"; онѣ составлялись обыкновенно изъ „prélude", „allemande", „sarabande", „bourrée" и „gigue". Сюита появилась въ XVI-мъ вѣкѣ и есть ни что иное, какъ зародышъ сонаты и симфоніи, выражая собой потребность слышать послѣ шутливой, нарядной, живой формы, нѣчто медленное, серьезное и печальное.

„Englische Suiten", названныя такъ потому, что были заказаны Баху однимъ англійскимъ лордомъ, удивительно красивы и удивительно трудны". А. Г. сыгралъ изъ нихъ четыре. „Prélude" 2-ой сюиты поражаетъ большой, чуть не сонатной формой: притомъ, конецъ всегда тотъ же, какъ начало, это явный зародышъ сонаты.

Затѣмъ, играя 3-ю сюиту, лекторъ замѣтилъ: „Все это вещи очень извѣстныя; ихъ нельзя не знать. Какая величина (Prélude), какая величественная форма! И „Sarabande" замѣчательно красива. Въ „gavotte" и „la musette" инструментъ съ однимъ тономъ, который все время гудитъ. А „gigue" сохраняетъ характеръ танца, хотя все время идутъ имитаціи".

„5-ая сюита также очень красива,—продолжалъ онъ.— „Prélude" очень величественъ по формѣ; мнѣ кажется, что „sarabande" народная вещь, потому что походитъ на мотивъ испанскаго танца; „passe-pied" танецъ въ формѣ рондо; „gigue" замѣчательно оригинальна.

Но вотъ 6-ая сюита — самая замѣчательная. Это цѣлое оформленное сочиненіе. Очень хорошъ „double"; „gavotte"—знаменитый; „gigue"—удивительный: меха-

низмъ какъ будто совсѣмъ не того времени. Сколько оригинальности, гармонической красоты!"

„Теперь переходимъ къ французскимъ сюитамъ. 1-ая сюита въ $\frac{4}{4}$ и совсѣмъ въ особенномъ духѣ. 2-ая сюита тоже очень красивая; ея „sarabande" крайне мелодична. „gigue" съ ритмомъ, который прежде насъ интересовалъ. Вообще, какіе веселые gigues! Сколько въ нихъ юмору! До чего этотъ серьезный Бахъ можетъ быть веселъ и интересенъ. Я хотѣлъ очень многое сыграть вамъ, чтобы показать разнообразіе Баха, но за недостаткомъ времени ограничусь только хроматической фантазіей въ d-moll съ удивительной фугой въ концѣ и токатой c-moll. „Toccata" отъ слова „toccare"— „toucher". Но что это за чудная вещь! И ее написалъ человѣкъ? Нѣтъ... конецъ совсѣмъ не человѣческій..."

Седьмая лекція—28-го октября.

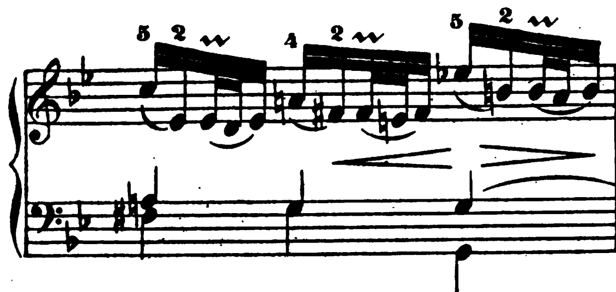
Седьмой лекціей А. Г. покончилъ съ Бахомъ и перешелъ къ Генделю. Желая дать слушателямъ полную картину дѣятельности великаго Баха, онъ сыгралъ еще нѣсколько вещей изъ остальныхъ родовъ его разнообразной дѣятельности.

Изъ *„инвенцій"*, что означаетъ самыя мелкія двухголосныя вещи, миніатюры, въ родѣ „bagatelles", лекторъ исполнилъ 2-хголосную инвенцію въ E-dur, инвенціи A-dur и B-dur и охарактеризовалъ 2-ю „оригинальной, округленной, оконченной вещью"; затѣмъ въ 3-ей инвенціи B-dur указалъ слушателямъ на ея интересъ въ техническомъ отношеніи. „Удивительное разнообразіе, становишься просто въ тупикъ",—воскликнулъ онъ.

Слѣдующими вещами А. Г. игралъ симфоніи Баха, которыя слѣдуетъ понимать не въ смыслѣ симфоній нашего времени, а какъ вещи, названныя такъ по благозвучію. „Это такія же маленькія вещи, „bagatelles“, какъ и „инвенціи“,—сказалъ А. Г. Одно изъ самыхъ интересныхъ произведеній Баха, есть 2-ая симфонія, въ которой безъ устали поютъ 3 голоса. Истая полифонія. Каждый голосъ поетъ съ самаго начала до конца. А вотъ тутъ (Symphonie F-moll) шутка, улыбка стараго господина, и до того трудно, что кажется совсѣмъ необыкновеннымъ для фортепіано“.

Въ этой 3-хголосной симфоніи А. Г. подарилъ насъ удивительнымъ „pianissimo“.

Затѣмъ лекторъ сыгралъ нѣсколько „партитъ“ и сдѣлалъ много интересныхъ замѣчаній. Онъ говорилъ, что Бахъ вѣроятно писалъ ихъ позже, выразилъ предположеніе, что явилось фортепіано, такъ какъ Бахъ становится гораздо виртуознѣе: теперь мы видимъ въ его сочиненіяхъ арпеджіо, вибраціи, разныя фигуры. Прежде „Sarabandes“ были болѣе пѣвучи, теперь онѣ уже написаны въ другомъ родѣ, гораздо болѣе фигурно. Тутъ уже есть тактъ, который его совершенно обрисовываетъ. Чистый Бахъ!“



Указывая на техническій интересъ „gigue B-dur" 1-ой „Partita" [1]), А. Г. сказалъ, что она интересна еще тѣмъ, что есть именитые виртуозы, которые играютъ ее въ половину тише; къ несчастію, музыка такое неопредѣленное искусство, что играй одинъ данную вещь „presto", другой „adagio", никто не будетъ въ состояніи доказать, что одно изъ нихъ непремѣнная глупость". „Capriccio" въ c-moll 2-ой „Partita" веселая интересная вещь, „дѣйствительный каприччіо", какъ сказалъ и сыгралъ А. Г.

Затѣмъ слѣдовало прелестное Scherzo въ двухъ четвертяхъ изъ 3-ей „Partita". „Есть въ немъ хорошій аккордъ", — сказалъ лекторъ:



„Gigue" A-moll написана уже больше на арпеджіяхъ, что у Баха вообще встрѣчается мало, такъ же, какъ и гармоническіе басы, которые тоже составляютъ у него рѣдкость".

Сыгравъ замѣчательно красивую „sarabande", „préambule" [2]) G-dur, изъ 5-ой „Partita", А. Г. задалъ слуша-

[1]) Партита—тоже, что сюита.
[2]) Préambule—тоже, что Prélude.

телямъ загадку, сказавъ, что вотъ онъ сыграетъ очень интересную вещь и предлагаетъ угадать, что это такое. Не знаю, угадалъ ли кто, но лекторъ самъ объявилъ, что это „менуэтъ" и припомнилъ при этомъ свое замѣчаніе о менуэтахъ Моцарта [1]).

Въ прелюдіи партиты № 6, которую „maestro" исполнилъ цѣликомъ, онъ указалъ на нѣкоторые аккорды, которые, по его словамъ „составляютъ несчастіе всѣхъ музыкантовъ и на нихъ одинъ сочинитель себѣ шею сломалъ". Сочинитель этотъ Мендельсонъ. „Courante" этой партиты прелестно,—продолжалъ онъ,—такъ молодо, такъ ново. „Tempo di Gavotte" можно было бы принять за „gigue", но вотъ и „gigue", которую нужно играть, какъ фугу. Я еще интересныя вещи покажу вамъ, интересныя въ техническомъ отношеніи. Варіаціи D-dur— это этюдъ, страшный по техникѣ. Удивительно, насколько Бахъ предугадалъ нынѣшнюю технику, такъ и слышится Крамеръ, Черни, Гюнтенъ, а это—Листъ. Совершенно новая техника".

Послѣдними вещами Баха А. Г. исполнилъ три хорала съ мелодіей въ верхнемъ, среднемъ и нижнемъ голосѣ. „Хоралы всѣ писаны для 2-хъ клавіатуръ съ педалью или для органа,—замѣтилъ лекторъ,—такъ что вы не удивляйтесь, если могутъ быть несообразности".

„Вотъ мы съ Бахомъ и покончили, — продолжалъ А. Г.—Позвольте же мнѣ сказать вамъ нѣсколько напутственныхъ словъ на вашу музыкальную дорогу. Изучайте Баха, вникайте въ него, онъ будетъ вамъ наставникомъ, самымъ правдивымъ, самымъ хорошимъ. Если вамъ надо-

---

[1]) См. 2-я лекція Рубинштейна.

ѣстъ романтизмъ и драматизмъ, и лиризмъ, какъ напримѣръ случалось со мной, то обратитесь къ Баху, онъ васъ освѣжитъ точно такъ же, какъ если въ знойный день, истомленные жарой, вы входите въ готическій соборъ и васъ объемлетъ покой, всѣ страсти ваши утихаютъ и что то возвышаетъ васъ величественно и покойно".

Еще въ четвертой своей лекціи А. Г., говоря о Бахѣ, сопоставилъ его съ Генделемъ, сказавъ, что насколько въ музыкѣ Генделя является величіе свѣтское, настолько въ музыкѣ Баха это величіе патріархально, религіозно. „Бахъ и Гендель родились въ томъ же году,—говорилъ теперь лекторъ,—Бахъ—въ Эйзенахѣ, Гендель—въ Галлѣ, въ двухъ городахъ, которые находятся на 2-хъ часовомъ разстояніи другъ отъ друга. Жили же они въ разныхъ странахъ и въ совершенно разныхъ обстановкахъ. Бахъ — въ скромномъ городѣ Лейпцигѣ, Гендель — въ Лондонѣ, гдѣ въ то время сосредотичивался весь блескъ свѣтской жизни. Живя въ Лондонѣ, Hendel (1685—1759) велъ совершенно свѣтскую жизнь, постоянно бывалъ въ обществѣ и хотя его можно считать той же высоты, какъ Баха, въ немъ уже нѣтъ его глубины. Онъ является главнымъ образомъ композиторомъ оперъ. Вообще я хочу сказать, — что музыка есть отпечатокъ времени, общественныхъ и даже политическихъ событій, конечно, инструментальная музыка, гдѣ ничего не высказывается словами, а только звуками".

А. Г. сыгралъ первыя 5 сюитъ Генделя, указалъ на очень сильный свѣтскій „prélude" и элегантную „allemande", милую „gigue" въ первой изъ нихъ A-dur, затѣмъ на новый пріемъ во второй F-dur: „вещи раз-

ныхъ тоновъ входятъ въ составъ той же сюиты. „Adagio“ начинается въ D-moll и кончается въ A-moll“. Въ 3-й сюитѣ D-moll лекторъ отмѣтилъ прелюдію, сказавъ, что „эти господа умѣли прелюдировать“. Въ 4-й G-dur А. Г. сдѣлалъ комплиментъ Генделю, замѣтивъ объ одной ея части: „это совершенно Баховскій полетъ“. Наконецъ въ знаменитой, интересной 5-й сюитѣ E-dur лекторъ исполнилъ извѣстное „избитое“, какъ онъ выразился, „Harmonium Blacksmith“ и этимъ исполненіемъ закончилъ 7-ю лекцію.

Восьмая лекція — 4-го ноября.

6-я сюита Fis-moll Генделя, исполненіемъ которой А. Г. началъ свою 8-ю лекцію, изобилуетъ красотами. Лекторъ указалъ въ ней на „largo tempo“, которое называютъ „Генделевскимъ стилемъ“, на чудесную вигуру мотива въ фугѣ, съ двумя контрапунктами на одинъ мотивъ и чуднымъ, величественнымъ концомъ, на характерную „gigue“. „Для исполненія этой фуги хотѣлось бы имѣть органъ, а не этотъ струненосецъ“ (такъ называлъ А. Г. бѣдное фортепіано!). Въ слѣдующей, болѣе извѣстной 7-ой сюитѣ (G-moll) была особенно хорошо исполнена „sarabande“ и „allegro“ въ 2 голоса. Такое туше, такія удивительныя піаниссимо! Въ фугѣ 8-ой сюиты F-moll поражаетъ величіе и эффектъ полныхъ аккордовъ, которые не стѣсняютъ, однако, голосоведенія. „Вотъ эти-то 8 сюитъ,—сказалъ А. Г.,—нашему брату нужно знать, потому что это самое замѣчательное, что было написано Генделемъ. Потомъ его друзья собрали еще восемь сюитъ, но онѣ не имѣютъ уже такого значенія“.

Эти сюиты коротки и написаны безъ вступленій. Играя отдѣльныя изъ нихъ части, А. Г. указывалъ на замѣчательное проявленіе въ нихъ времени: какъ будто является уже соната. Такъ „allemande“ 6-ой сюиты G-moll, писавшаяся всегда коротко, у Генделя является цѣлымъ сочиненіемъ. Конецъ „courante“ этой же сюиты совершенно необыкновенный, полный мечтательности. „Эта фибра до сихъ поръ еще ни разу не звучала во всей музыкѣ, которую мы проходили“, — сказалъ лекторъ и прибавилъ: — что „хотя друзья печатали много пробѣловъ Генделя, но все-таки въ ихъ собраніи есть очень миленькія вещи“.

Знакомя слушателей съ посмертными сочиненіями Генделя А. Г. сыгралъ миленькій, двухъ-голосный „gavotte“ G-dur изъ 14-ой сюиты и „capprіccio“ изъ такъ называемыхъ „Leçons“. Эти „Leçons“ Гендель писалъ для одной принцессы, своей ученицы. „Счастливая была принцесса, —пошутилъ А. Г.,—учителемъ которой былъ Гендель. Но, вѣроятно, она не умѣла читать ноты въ 2-хъ ключахъ, потому что онъ цѣлыя сонаты писалъ въ одномъ ключѣ. И это писалъ Гендель, который сочинилъ полсотни оперъ, тридцать ораторій, „Израиль въ Египтѣ“, „Мессію“ и еще столько другихъ вещей. Но обратимся къ его болѣе серьезнымъ сочиненіямъ“.

И А. Г. исполнилъ 6 фугъ того же автора. О первой онъ замѣтилъ, что она не лишена интереса, хотя не доходитъ до высоты Баха; по ней можно сдѣлать интересный выводъ, что у Генделя, очевидно, уже было тогда фортепіано въ 6 октавъ. „Когда я играю эти фуги, — сказалъ А. Г., — мнѣ всегда кажется, что это музыка въ русскомъ духѣ. Вотъ, напримѣръ, это (въ

3-ей фугѣ) совсѣмъ хороводная пѣсня. Я думаю, что фуга должна бы у насъ процвѣтать. Народъ поетъ съ запѣваломъ, хоръ вторитъ ему; совершенно форма фугъ. Но я совсѣмъ не знаю этого рода сочиненій, кромѣ фуги въ „Жизни за Царя“ Глинки (первый хоръ). Вотъ бы опять разработать фугу въ Россіи! Какъ это было бы чудесно!“

Сыгравъ 5-ую и 6-ую, послѣднюю фугу, А. Г. объявилъ, что покончилъ съ Генделемъ, который для фортепіано написалъ только одинъ томъ. „Этимъ композиторомъ,—сказалъ „maestro“,—заканчивается старая эпоха музыки, т.-е. все то, что мы прежде слышали, какъ-то англійская въ своихъ представителяхъ, французская, нѣмецкая и итальянская. Однимъ словомъ, заканчивается первый періодъ музыки. Но такъ какъ никакая эпоха не начинается и не кончается въ опредѣленный день, то слѣдуетъ познакомиться съ тѣми сочинителями, которые были въ одно время или нѣсколько позже этого времени. Такъ, напримѣръ, упомянемъ Krebs'а, любимаго ученика Баха, у котораго такъ мало вдохновенія и такъ много знанія“.

И А. Г. сыгралъ его „Partita“ Es-dus, „prélude“ „fugue“, „allemande“ „courante“, „sarabande“, „bourrée“, „gigue“,—все крайне скучныя и безъинтересныя вещи. Niekelmann оказался также мало интересенъ. „Такой же господинъ“,—выразился о немъ лекторъ и сыгралъ его „Gaillarde“, въ которой вмѣсто „trio“ — „La Tendre“, очень смѣшная вещь; написана она въ 4 голоса, причемъ 2 голоса поютъ все въ октаву до, до. Оперный писатель изъ той же плеяды Hasse имѣлъ, по словамъ А. Г., жену, знаменитую пѣвицу Фаустину, которая заставляла его писать

все итальянскія оперы, что, однако, не помѣшало ему писать и для клавинета. А. Г. сыгралъ его сонату D-moll. Затѣмъ онъ назвалъ еще двѣ личности—Kirnberg'a и Marpurg'a. Изъ сочиненій Кирнберга сыгралъ двухголосную фугу, трехголосную фугу, очень милую „gavotte“ и „allegro“. Закончилъ вечеръ Марпургомъ; maestro игралъ его „Capriccio“ и „Prélude“.

Девятая лекція—11-го ноября.

„Мы съ вами прошли два столѣтія фортепіанной литературы. Въ продолженіе $1^1/_2$ столѣтія нашъ инструментъ считался забавой для публики, игрушкой и сочинители стремились только къ тому, чтобы выказать бѣглость пальцевъ и брали темой для своихъ произведеній все внѣшнее, напр. „le bavolet flottant, „le reveil-matin“ и т. п. Серьезные взгляды на него стали распространяться только со второй половины XVIII столѣтія. Я говорю это въ виду тѣхъ формъ, которыя мы теперь знаемъ, такъ какъ фуга уже совсѣмъ другое дѣло, это—чисто научная вещь и была такой распространенной формой, что явилась даже фуга вокальная. Но сюита ничего не говоритъ намъ и не имѣетъ, кромѣ археологическаго, историческаго и звукового, никакого для насъ интереса. Прежде всего искусство имѣло значеніе только въ вокальномъ отношеніи, а инструментомъ только сопровождали пѣніе. Теперь же мы вступаемъ въ періодъ инструмента. Но хотя въ исторіи музыки говорится очень точно и пространно о вокальной музыкѣ, объ инструментальной говорится только съ Бетховена и Моцарта, а до нихъ развѣ вкратцѣ упоминается, когда родился и

когда умеръ композиторъ. Второй сынъ Баха, Philippe Emanuel, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ сочинителей для фортепіано. Какъ создатель, онъ ввелъ новыя формы, такъ, напр., его соната состоитъ уже не изъ 2-хъ частей, какъ прежде, а въ ней уже 3 части, изъ которыхъ 2 въ быстромъ темпѣ и одна, средняя, въ медленномъ; какъ исполнитель, онъ написалъ руководство къ исполненію. Всѣмъ, что мы знаемъ объ экспрессіи, мы обязаны ему. Но исторія музыки почему-то прямо начинаетъ говорить о Гайднѣ, тогда какъ Ф. Э. Бахъ въ фортепіанномъ отношеніи гораздо важнѣе Гайдна и даже имѣлъ вліяніе на него. Въ его сочиненіяхъ мы находимъ наивность Гайдна, сентиментальность Моцарта, драматизмъ Бетховена. Я врагъ всякихъ аранжировокъ, играю по изданію самому близкому къ подлиннику, потому, можетъ быть, вамъ покажется пусто. Philippe Emanuel Bach былъ 2-ой сынъ Себастіана Баха и извѣстенъ еще тѣмъ, что написалъ руководство къ украшеніямъ сочиненій своего отца. Онъ самъ былъ прекрасный исполнитель и всѣмъ, что мы знаемъ объ экспрессіи и кантиленѣ, мы обязаны ему".

Вотъ какимъ интереснымъ вступленіемъ началъ свою 9-ую лекцію А. Г. Рубинштейнъ. Вообще его выраженія всегда характерны и интересны. Каждое его слово рельефно и до того правдиво и точно, что удивляешься, какъ до сихъ поръ оно не приходило на умъ.

А. Г. исполнилъ шесть сонатъ Ф.-Э. Баха. О 1-ой сонатѣ F-moll онъ сказалъ: „Въ первой части этой сонаты неслыханный полетъ; мотивъ полонъ драматизма; послѣдняя часть прелестна въ мелодическомъ, гармоническомъ и форменномъ отношеніи". О 2-ой сонатѣ A-moll:

„Эта соната ясно доказываетъ, что Бахъ предшественникъ Бетховена; потому что ни у Гайдна, ни у Моцарта мы не найдемъ такихъ порывовъ, такихъ мыслей, совсѣмъ не похожихъ на прежніе. Бахъ первый представитель новаго времени въ искусствѣ. Механизмъ у него замѣчательный. О 3-ей сонатѣ G-dur: „Эта вещь написана за 50 лѣтъ до Бетховена, за 25 до Гайдна. Э. Бахъ первый сталъ писать въ такомъ родѣ". О 4-ой сонатѣ A-dur: „Эта соната одна изъ самыхъ извѣстныхъ; ея послѣдняя часть хороша даже въ техническомъ отношеніи. Мы видимъ, что двѣ части соединены въ одну; теперь это случается не рѣдко; также наблюдаются мѣста въ родѣ фантазій. О 5-ой сонатѣ D-moll: „Andante" прелестно. Въ послѣдней части мы находимъ обыкновенный ходъ въ такой элегантной формѣ, какъ намъ еще не приходилось до сихъ поръ встрѣчать; модуляція отъ e-moll къ c-moll совсѣмъ особенная. 3-ья часть хороша во всѣхъ отношеніяхъ; такіе порывы мы встрѣчаемъ потомъ у Бетховена". О 6-ой сонатѣ H-moll: „2-ая часть этой сонаты въ G-moll совершенно необыкновенная".

Сыгравъ затѣмъ маленькую сюиту—подражаніе французской школѣ (Rameau), чрезвычайно граціозную вещь „La Complaisante" и прелестную вещицу „Les langueurs tendres", лекторъ перешелъ къ Рондо и Фантазіямъ Баха, причемъ замѣтилъ, что эти фантазіи то же, что импровизаціи, такъ какъ въ наше время фантазія имѣетъ нѣкоторую форму, чего въ этихъ не замѣчается. Въ 1-ой фантазіи F-dur А. Г. указалъ на „очень интересную и замѣчательную гармонію съ уменьшеннымъ септаккордомъ"; во 2-ой фантазіи C-dur обратилъ вниманіе на

ту „внезапность (spontané), которая впослѣдствіи находится у Гайдна. Послѣ гаммы, напр., вдругъ терціи. Уже въ Rondo D-dur замѣчается совершенно Бетховенская форма и удивляешься капризности его фантазіи. „Rondo B-dur“ юмористическое; „Rondo A-dur“ милое, граціозное, элегантное. Тутъ можно найти всевозможныя настроенія, даже драматическое“. „Полетъ на фортепіано, какого вы еще не слыхали,—сказалъ А. Г.—героическій и вмѣстѣ съ тѣмъ драматическій. Эта вещь имѣетъ уже совершенно новое направленіе“.

Затѣмъ А. Г. еще игралъ фантазіи въ Es-dur, A-dur, C-dur, замѣтивъ про послѣднюю, что она интересна внезапностью настроенія, доходящей до „burlesque“ и закончилъ лекцію слѣдующимъ замѣчаніемъ: „Я васъ такъ долго держалъ на Ф.-Э. Бахѣ, потому что я хочу, чтобы вы его совершенно познали, такъ какъ онъ имѣетъ громадное вліяніе на всю послѣдующую музыку. Я вамъ совѣтую, если вы хотите понимать нынѣшнюю музыку, изучать и читать его“.

А. Г. сказалъ „читать“, потому что Ф.-Э. Бахъ оставилъ очень интересное руководство объ исполненіи на фортепіано, подъ заглавіемъ: „Versuch ueber die wahre Art des Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probstücken in 6 Sonaten“.

Десятая лекція — 18-го ноября.

Десятая лекція А. Г. Рубинштейна совпала какъ разъ со днемъ его рожденья [1]). Когда онъ вошелъ въ залу,

[1]) А. Г. почти всю жизнь праздновалъ свое рожденье 18-го ноября; только недавно было установлено, что онъ родился не 18-го, а 16-го ноября.

всѣ встали, но, какъ оно обыкновенно случается при преобладаніи дамскаго элемента, ни у кого не хватило инидіативы его поздравить вслухъ. Постоявъ нѣкоторое время, всѣ опять усѣлись на свои мѣста и лекція началась своимъ порядкомъ. Послѣ сеанса былъ, однако, поднесенъ нѣкоторыми слушательницами этого курса, преимущественно преподавательницами, нижеслѣдующій адресъ, съ приложеніемъ собранныхъ 300 рублей на постройку будущей консерваторіи, такъ какъ всѣмъ близкимъ А. Г. извѣстно, что эта мысль составляетъ его завѣтную мечту:

„Дорогой учитель!

„Сегодня день вашего рожденія, день знаменательный не только для всего музыкальнаго міра, но для всѣхъ патріотовъ, для всей Россіи.

„Вы создали ея музыкальную личность, вы открыли ей путь къ ученію и развитію, вы поставили ее на ряду съ самыми музыкальными націями Европы.

„И рядомъ съ этой громадной дѣятельностью, массою труда и тревогъ, которые ее сопровождали, вы съумѣли сохранить ту необыкновенную доброту, которая есть вѣнецъ всего истинно великаго.

„Счастливая судьба поставила насъ на вашемъ пути и мы пріобщаемся этой доброты, которую вы такъ щедро расточаете вокругъ васъ.

„Вы дали намъ возможность слушать васъ, узнать ваши взгляды на разнообразнѣйшіе вопросы въ музыкѣ, наслажденіе, за которое дорого заплатили бы многіе, которымъ завидуютъ тысячи...

Сожалѣя о тѣхъ, которые лишены возможности посѣщать пятницы единственно за недостаткомъ мѣста, искренно желаемъ возможно скорѣйшаго исполненія вашего, какъ мы слышали, желанія соорудить новое помѣщеніе для консерваторіи и просимъ васъ, многоуважаемый Антонъ Григорьевичъ, принять отъ насъ скромную лепту на постройку нашей новой „Alma Mater".

А. Г. былъ очень тронутъ этимъ адресомъ и прочувствованно благодарилъ подносившихъ его.

Но возвратимся къ лекціи. „Слѣдовало бы прямо перейти къ Бетховену,—началъ ее А. Г.,—такъ какъ онъ можетъ считаться непосредственнымъ наслѣдникомъ Ф.-Э. Баха. Но исторія музыки говоритъ, что надо переходить къ нему черезъ Гайдна, хотя отъ Гайдна и Моцарта онъ получилъ только внѣшнюю форму. Кромѣ того, для вѣрной оцѣнки крупнаго дѣятеля слѣдуетъ изучать дѣятельность его предшественниковъ и современниковъ и тогда только установится на него вѣрный взглядъ и многое покажется не столь великимъ и не столь мелкимъ, какъ было бы, еслибы мы разсматривали каждаго автора отдѣльно, а потому передъ Гайдномъ нужно пройти еще нѣкоторыхъ дѣятелей. І. С. Бахъ— личность недосягаемо высокая. Поэтому особенный интересъ представляютъ тѣ, которые къ нему стояли ближе. А кто же былъ къ нему ближе сыновей и племянниковъ? О второмъ его сынѣ—P. E. Bach'ѣ была уже рѣчь; теперь очередь за другими. Особенныя надежды Бахъ возлагалъ на своего старшаго сына Friedemann (1710—1784), но эти надежды не оправдались, такъ какъ Фридеманъ Бахъ велъ разсѣянную жизнь и мало сдѣлалъ для музыки". А. Г. сыгралъ его „Capriccio re-min

(странная вещь, въ которой перемѣшаны прежнія полифонныя формы съ новыми тенденціями) и „Sonate" (do-maj). Затѣмъ исполнилъ „Rondo" (do-maj.) его брата Johann Christoph Bach (1735—1782), который не хотѣлъ знать и понимать мысли и чувства своего отца и „Fantaisie et Fugue fa-maj." его двоюроднаго брата Johann Ernst Bach и сонаты B-dur и G-dur другаго двоюроднаго брата Christian Bach'a. Во всѣхъ этихъ сочиненіяхъ, по словамъ лектора, прежній стиль Баха исчезаетъ совсѣмъ, новое музыкальное вѣяніе охватываетъ ихъ цѣликомъ и старый Бахъ, не оказавъ вліянія на сочиненія своихъ дѣтей, остается одинъ въ сторонѣ отъ новаго музыкальнаго теченія.

Далѣе А. Г. сыгралъ драматическій „guige si^{b}-min Graun'a (1701—1759), про котораго замѣтилъ, что онъ преимущественно вокальный композиторъ. Его ораторія *„Смерть Іисуса"* уцѣлѣла и понынѣ исполняется въ Германіи въ страстную пятницу. Про сонату Fa-maj. Vagenseil (1688—1779) А. Г. сказалъ: „der Zopf hängt ihm von hinten" [1]). У Eberlin (1716—1783), по мнѣнію лектора, замѣтна наука, видно, что человѣкъ этотъ чему-нибудь учился". Исполненные его „prélude" и „fugue" la-min начинаются и кончаются септаккордомъ. „Я вамъ играю сонату sol-min Benda (1722—1795) напр., говорилъ А. Г.,—чтобы показать эпоху и тѣхъ композиторовъ которыми былъ окруженъ Гайднъ. То же скажу и о Ralle (1718 — 1795); А. Г. сыгралъ его „Sonate" mi^{b}-maj; послѣ которой перешелъ къ самому Haydn'y (1732—1809).

„Нужно замѣтить, сказалъ онъ, что инструменталь-

[1]) Косичка виситъ у него сзади.

ная музыка развилась такъ сильно въ Германіи, потому что опера была только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, оперныя сцены были почти всѣ итальянскія (гамбургскій Singspiel составляетъ единственное исключеніе) тогда какъ нѣмецкая опера, которая могла бы быть доступна для массы, была только въ зародышѣ. Оперная музыка въ Германіи начинается только съ Моцарта, который, впрочемъ, тоже писалъ больше поитальянски, а понѣмецки написалъ только „Zauberflöte“ [1]) и „Entführung“ [2]). За то инструментальная музыка развилась обширно и это обстоятельство подарило намъ много chef-d'oeuvr'овъ.

О первой изъ исполненныхъ 4 сонатъ Гайдна лекторъ сказалъ, что она „очень милая вещь“, о второй „веселая“, о третьей, что „тутъ точно кто-то смѣется“, о менуэтѣ четвертой—„прелестно, точно пересыпается бисеръ“. На этомъ замѣчаніи, которое вполнѣ гармонировало съ игрой, лекція была закончена.

Одиннадцатая лекція — 24-го ноября.

Одиннадцатая лекція состоялась 24 ноября, въ четвергъ, такъ какъ въ пятницу, 25-го, былъ юбилей г. Направника, на которомъ присутствовалъ и нашъ маэстро.

Эту лекцію А. Г. началъ маленькимъ вступленіемъ, въ которомъ сказалъ, что „Гайднъ такая личность, съ которой нужно поближе познакомиться, вникнуть въ то время, въ условія, въ политику той страны, гдѣ онъ жилъ. Вѣна и Берлинъ имѣли тогда культурное значеніе, но въ XVIII-мъ столѣтіи это значеніе было не тѣмъ, что теперь. Тогда Дрезденъ былъ музыкальнымъ цент-

[1]) Волшебна флейта.
[2]) Похищеніе изъ Сераля.

ромъ и всѣ почти великіе сочинители того времени жили въ Саксоніи. Потомъ все повернуло въ Вѣну, въ Австрію и тутъ явились Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Шубертъ, Глюкъ. Затѣмъ сѣверъ—Саксонія и Берлинъ—снова пріобрѣтаютъ значеніе въ лицѣ такихъ композиторовъ, какъ Мендельсонъ и Шуманъ". По мнѣнію А. Г., значеніе мѣстности, гдѣ живетъ композиторъ, очень велико. Онъ находитъ, что въ музыкѣ является отпечатокъ не только характера народа, среди котораго живетъ авторъ, но и политическихъ событій его страны. Вѣнскій народъ всегда былъ извѣстенъ наивностью, простотой, веселостью. Заботъ не было никакихъ, правительство пеклось о человѣкѣ и онъ долженъ былъ думать только о пропитаніи и удовольствіи. Мой порадоксъ подтверждается Гайдномъ,—заключилъ А. Г., его характерными чертами всегда остаются наивность, простота и веселость". Сыгравъ „Sonate" A-dur, маэстро прибавилъ: „видите, этотъ человѣкъ не страдалъ". Далѣе А. Г. сыгралъ Sonate D-dur: „Это совершенный дѣдушка, который зазываетъ къ себѣ дѣтей, раздавая имъ конфекты и поддразнивая ихъ. Дѣти—это публика, извините, и ей онъ раздаетъ конфекты. Но онъ все же себѣ на умѣ, это—хитрый господинъ", прибавилъ лекторъ о веселой и милой „Sonate" B-dur. А. Г. сыгралъ еще сонату немного посерьезнѣе C-dur. Говоря о ней, онъ замѣтилъ, что „безъ этой простоты и наивности, музыка лишилась бы цѣлаго рода музыкальной композиціи".

Такъ точно и съ варіаціями. Варіаціи—старая форма, существовавшая еще во времена Бэрда, но теперь онѣ дошли до самаго высокаго искусства. Сперва только гуляли по клавишамъ, но у Гайдна уже начинается цѣ-

лый пассажъ, который хотя представляетъ еще только начало варіаціи, но уже не основанъ исключительно на однихъ пальцахъ, имѣетъ игривость и тему. Теоретикамъ надо замѣтить, что каждое колѣно кончается въ томъ же тонѣ; оно монотонно, пожалуй, но онъ съумѣлъ придать этой формѣ большую прелесть. Тутъ А. Г. сыгралъ варіацію Es-dur. „Теоретикамъ должно быть интересно, продолжалъ онъ, что каждое колѣно кончается въ тоникѣ. Два раза повторяется то же самое и однако Гайднъ съумѣлъ придать имъ нѣкоторую прелесть“ Сыгравъ „Capriccio G-dur“, А. Г. воскликнулъ: „Удивительно, какъ тогда люди были не капризны! Теперь я вамъ сыграю варіаціи F moll, самыя извѣстныя и, пожалуй, самыя красивыя. Вотъ, напримѣръ, дѣйствительно, прелестная вещь, не только по наивности, но и по красотѣ. Можно играть мотивъ какъ цѣлое сочиненіе; оно все варьировано, такъ какъ въ немъ варьированы 4 колѣна, 2 минорныхъ и 2 мажорныхъ. А вотъ, тоже весьма милая вещь по веселости“. Этой фантазіей лекторъ и покончилъ съ Гайдномъ.

Приступая къ Mozart'у, онъ сказалъ: „Я игралъ все самыя замѣчательныя сонаты и мелкія вещи Гайдна, чтобы показать его наивность, элегантность, граціозность и простоту, безъ которыхъ не было бы Моцарта. Я сыграю вамъ самыя замѣчательныя сонаты Моцарта, которыхъ нельзя не знать. Я думаю, вы замѣтили, что Гайдна я игралъ все съ лѣвой педалью? Это оттого, что, по моему, нашъ теперешній инструментъ слишкомъ великъ звуками для мыслей того времени и его слѣдуетъ умѣрять“.

Изъ сонатъ Моцарта, А. Г. игралъ „Sonate A-dur“,

самую оригинальную и заигранную, кончающуюся извѣстной „Marcia à la turca“, при чемъ замѣтилъ, что тутъ виденъ оперный сочинитель, т.-к. у него все поетъ; но, опять таки, мелодія его не страдающая, а только безконечно пѣвучая, пѣвучая въ каждомъ мотивѣ. „То-же замѣтно и въ „Sonate F-dur“,—говорилъ лекторъ.—Тутъ три мотива и каждый изъ нихъ—цѣлая арія. Моцартъ вѣчно поетъ, но поэтъ лирически, у него нѣтъ страданій за человѣчество. Я такъ часто объ этомъ говорю, потому что скоро наступитъ время страданія въ музыкѣ. А мы уже много страдаемъ“. Maestro сыгралъ еще „Sonate“ A-moll и C-dur, восхищался ихъ прелестью, пѣвучестью и въ заключеніе воскликнулъ: „Что странно это то, что Моцарта даютъ играть только дѣтямъ“. Дѣтямъ! Взрослымъ дѣтямъ нужно бы давать его играть!“

Много наслажденія далъ присутствовавшимъ взрослымъ дѣтямъ А. Г.! Отъ этого вечера, благодаря его удивительному исполненію, у всѣхъ осталось навсегда воспоминаніе о граціи Гайдна и о прелести Моцарта.

Двѣнадцатая лекція — 2-го декабря.

Вечеръ 2-го декабря былъ особенно знаменателенъ для слушателей, такъ какъ въ концѣ его А. Г. приступилъ къ своему „богу“—Бетховену и сыгралъ, въ заключеніе, первую его сонату. Лекція же, собственно, посвящена была Моцарту, изъ сочиненій котораго А. Г. исполнилъ 9 нумеровъ. „Для того, чтобы поближе познакомиться съ личностью Моцарта,—говорилъ Рубинштейнъ,—нужно представить себѣ характеръ того времени, въ которое онъ жилъ. Характеръ же этотъ выражался въ чопорности,

утонченности („raffinement“), изысканности манеръ и костюма. Напудренный парикъ съ косичкой, мужчины въ чулкахъ и башмакахъ, въ кружевныхъ жабо и манжетахъ, дамы съ волосами, поднятыми цѣлыми башнями вверхъ, съ панье у платьевъ, которые мѣшали имъ садиться и двигаться, поклоны вѣжливые, чопорные. танцы медленные, все съ книксами, а, въ случаѣ большого оживленія — скачками... Какъ ни смѣшно кажется говорить объ этомъ тутъ, но, если вы прослѣдите хорошенько, то увидите въ музыкѣ весь этотъ характеръ обращенія и тогдашней внѣшности“.

А. Г. исполнилъ три сонаты, послѣдняя изъ которыхъ „Sonate-Fantaisie C—moll“, самая большое и замѣчательное сочиненіе Моцарта для фортепіано. „Здѣсь гораздо больше фантазіи, чѣмъ въ другихъ сонатахъ, и уже видно настроеніе“, сказалъ А. Г.

Потомъ лекторъ познакомилъ слушателей съ Моцартовскими варіаціями, которыя, по его мнѣнію, играютъ громадную роль и ясно показываютъ намъ, какой шагъ былъ сдѣланъ впередъ, такъ какъ музыка, собственно, и началась съ варіацій. 1-я варіація на французскую тему „Lison dormait“ вещь совершенно въ тогдашнемъ духѣ; 2-я „Unser dummer Pöbel meint“ написана на нѣмецкую тему и очень интересна. Она оркестрована П. И. Чайковскимъ въ его „Mozartiana“.

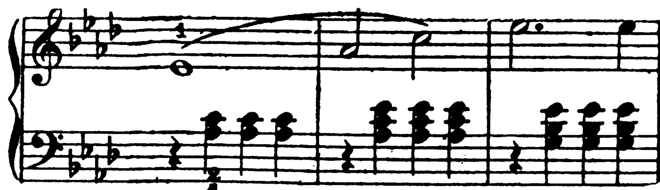
Мелкія вещи Моцарта очень замѣчательны. А. Г. сыгралъ его „Rondo D-dur“ и A-moll, „Gondola“, необыкновенно граціозное „Rondo F-dur“, „Fantaisie C-moll“ и D-moll, „Adagio H-moll“ и замѣчательную въ музыкальномъ отношеніи „Gigue G-dur“. „Моцарта приходится играть больше,—замѣтилъ А. Г.,—потому что это

все вещи, которыя нельзя игнорировать. Вообще за что онъ ни брался, изъ всего у него выходили жемчужины", и сыгравъ чудный въ гармоническомъ отношенiи Menuetto D-dur, А. Г. продолжалъ: „И такъ мы узнали игривость и шуточность Scarlatti, Rameau, Couperin, серьезность и величiе Bach'a и Hendel'я, грацiю, элегантность, даже выразительность, сердечность, пожалуй, Haydn'a и Mozart'a, но мы до сихъ поръ не узнали душу. Единственный человѣкъ, который далъ душу и драматизмъ, мечтательность и жизнь—былъ Beethoven (1770—1827). До сихъ поръ даже то, что сердечно, не есть душевно. Часто говорятъ, что первыя сонаты Бетховена написаны подъ влiянiемъ Моцарта и Гайдна. Я нахожу это мнѣнiе совершенно неправильнымъ. Форма перешла, дѣйствительно, тогдашняя манера выраженiя еще осталась, но это произошло исключительно подъ влiянiемъ времени, а не Гайдна и Моцарта. Цифры годовъ точно опредѣляютъ столѣтiя, но для перерожденiя человѣческаго мышленiя такихъ точныхъ предѣловъ нѣтъ. Первыя три сонаты Бетховена посвящены Гайдну, который жилъ въ XVIII столѣтiи, но онѣ всецѣло принадлежатъ XIX. Какъ вы увидите, я уже прямо начну съ того, что не буду жать лѣвой педали, какъ дѣлалъ, играя Гайдна, потому что теперь нашъ инструментъ, при всей его силѣ, является даже недостаточнымъ для нашей мысли". И А. Г. приступилъ къ Бетховену.

Казалось, что каждая нота заговорила и знакомые звуки наполнялись совершенно новымъ чувствомъ, прiобрѣтали еще больше смысла и приводили въ восторгъ всю залу.

„Видите, тутъ ни одинъ звукъ не подходитъ къ тому,

что̀ мы слышали у Гайдна и Моцарта",—говорилъ А. Г. послѣ I-ой части сонаты F-moll. Тутъ драматизмъ, тутъ страсть, тогда какъ тамъ только элегантность, граціозность и любезность. Здѣсь мы видимъ нахмуренное лицо въ противоположность улыбающемуся. „Adagio", правда, еще близко къ тому времени, оно болѣе слащаво, но вотъ совершенно новый духъ (менуэтъ). Слышали ли вы эту музыку прежде? Нѣтъ, и вотъ это тоже совершенно въ духѣ XIX столѣтія (послѣдняя часть сонаты). Чѣмъ это подъ вліяніемъ Гайдна и Моцарта? Тутъ ни одного звука нѣтъ на нихъ похожаго и этотъ драматизмъ въ мелодіи является въ первый разъ выраженіемъ нашего столѣтія, хотя Бетховенъ и писалъ вѣроятно эту сонату, когда ему было лѣтъ 20, т.-е. въ 1790 году, но тогда уже выяснилось XIX столѣтіе. Дань своему времени Бетховенъ заплатилъ только вотъ этимъ":



„А этому достаточно надивиться нельзя":



„Необыкновенно!" — „Да, дѣйствительно, необыкновенно!"

Тринадцатая лекція — 9-го декабря.

Въ тринадцатой лекціи А. Г. продолжалъ начатыя сонаты Бетховена и сыгралъ ихъ 7. Онъ нѣсколько разъ указывалъ то новое вліяніе, которое чувствуется у Бетховена, говорилъ, что это уже совершенно иная музыка, что въ ней крайне интересно развитіе механизма и необыкновенная звучность фортепіано. О прелестномъ, граціозномъ менуэтѣ въ сонатѣ A-dur, ор. 2, онъ сказалъ, что онъ написанъ въ духѣ Гайдна, который не стѣснялся писать менуэты подобнаго характера даже въ симфоніяхъ. Но зато „Allegro largo" и „Final" совершенно новы не только по содержанію, но и по развитію техники. Особенно удивительны слѣдующія мѣста:



„Adagio“ отличается силой, звучностью, творчествомъ: новый міръ — ничего подобнаго мы не слыхали. „Menuet“ онъ называетъ „scherzo“. Замѣтьте, что сонаты состоятъ изъ 4-хъ частей; прежде были 2 и 3 части, а тутъ всѣ 4 и вмѣсто менуэта—„scherzo“.

Въ 3-й сонатѣ (C-dur op. 2) А. Г. высказалъ удивительное разнообразіе своего туше. Первая ея часть „Allegro“, оконченная необыкновенно бравурно, смѣнилась второй—„Adagio“, полной задумчивости и теплоты. На скерцо лекторъ остановился съ особеннымъ удовольствіемъ и воскликнулъ: „Чего стоитъ одна эта coda?“ „Allegro assai“ эффектное, съ блистательнымъ финаломъ.

Въ четвертой сонатѣ Es-dur op. 7 онъ указалъ на басы „Largo“, которые, по его мнѣнію, „стоятъ цѣлой сонаты“:



Ея „scherzo“ и allegro“ прелестны, въ тріо много драматизма. Играя „Rondo“, А. Г. сказалъ „Слѣдующій пріемъ мы встрѣчаемъ въ симфоніяхъ“:



Сыгранной затѣмъ сонатѣ C-moll op. 10 не достигаетъ драматизма. Она, по словамъ А. Г., очень красива (особенно Adagio), но не такъ глубока, какъ предыдущая. „Finale“ ея удивительная вещь. Играя сонату op. 10 № 2 F-dur, А. Г. сказалъ: „Формы Бетховенскихъ сонатъ такъ стройны, такъ пропорцїональны, что означенныя повторенія частей отнюдь не слѣдствіе рутины. Удивительное это мѣсто въ Trio“:



„И вообще всѣ такія мѣста — удивительная вещь!“

Играя сонаты одну за другой, А. Г. замѣтилъ, что можетъ быть этотъ пріемъ не совсѣмъ эстетиченъ и артистиченъ, такъ какъ въ каждой изъ нихъ такъ много красотъ, что можно было бы цѣлый вечеръ остановиться на одной. Но сонатъ такъ много, а времени такъ мало, что поневолѣ приходится поступать „*антиартистично*“.

Но съ другой стороны А. Г. поступалъ очень артистично: въ каждой сонатѣ онъ повторялъ экспозицію, говоря, что „репетиція не есть произвольная вещь". „Впослѣдствіи, — говорилъ лекторъ, — она сдѣлалась привычкой, какъ у Шуберта — сжатостью формы. Но для того, чтобы экспозиція первой части, въ которой всегда выражаются мысли, разрабатываемыя въ дальнѣйшемъ ходѣ пьесы, вкоренилась въ пониманіе слушателей, ее непремѣнно слѣдуетъ повторять".

На „Adagio" 7-ой сонаты D-dur op. 10 А. Г. обратилъ особое вниманіе. „Это „adagio" одно изъ самыхъ замѣчательныхъ, сказалъ онъ. — Здѣсь какъ будто настроеніе похороннаго марша, это цѣлая трагедія. „Menuetto" — любезная вещь. „Trio" — каприціозная вещь. Конецъ же „Rondo" этими аккордами удивительная вещь":

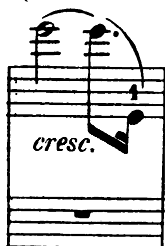




Эту лекцію лекторъ кончилъ извѣстною 8-ою сонатой „Pathétique“ C-moll, op. 13. „Я не совсѣмъ согласенъ съ этимъ названіемъ, сказалъ онъ. Развѣ „Adagio“ могло бы носить такое названіе, но въ остальныхъ частяхъ столько драматизма, столько движенія, что всю сонату вѣрнѣе было бы назвать „dramatique“. Но какая это чудная вещь! Вотъ вамъ еще разъ мой парадоксъ: пока правительство заботилось обо всемъ, музыка отличалась простотой, наивностью, веселостью. Когда же, съ революціи, человѣкъ долженъ былъ заботиться обо всемъ самъ, въ музыкѣ появляется драматизмъ. Бетховенъ былъ выразителемъ душевной боли, не только своей, но и всего народа. Музыка есть „la mélodie des événements“; каждый музыкантъ получаетъ колоритъ своего времени: когда въ политикѣ ничего не выяснено, какъ, напр., теперь, то и музыка неопредѣленна и ограничивается писаніемъ трепаковъ и русскихъ“.

Четырнадцатая лекція — 16-го декабря.

Продолжая играть сонаты Бетховена, которыя А. Г. исполнилъ всѣ 32, онъ въ этотъ вечеръ сыгралъ 6 номеровъ.



9-ая соната E-dur, op. 14 отличается, по словамъ лектора, мрачномъ „Scherzo“ и невыполнимымъ „crescendo“ въ одномъ мѣстѣ его „trio“. Какъ сдѣлать „crescendo“ на такой высокой нотѣ? (см. ноты).

„Какая ясность, прелесть, говорилъ А. Г. о первой части 10-й сонаты G-dur op. 14, и сыгравъ ея „andante“, продолжалъ: онъ это не называетъ варіаціями вѣроятно оттого, что онѣ всѣ въ одномъ

родѣ. А какой юморъ въ этомъ „scherzo"! Можно замѣтить его заботы о томъ, чтобы гармонія была въ цѣломъ сочиненіи, а не въ одной части. Такъ здѣсь, напримѣръ (первая часть сонаты), начинается въ спокойномъ тонѣ; „andante" еще спокойнѣе, но для того, чтобы не было монотонно, чтобы было единство въ сочиненіи, онъ дѣлаетъ „scherzo" въ самомъ оживленномъ темпѣ. И это можно замѣтить во многихъ его сочиненіяхъ".

Первую часть 11-й сонаты B-dur, op 22 лекторъ замѣчательно характерно назвалъ „злою вещью". Объ „andante" онъ сказалъ, что особенной глубины въ немъ нѣтъ, что оно болѣе красиво звучностью, чѣмъ мыслью. Но зато отъ послѣдней части А. Г. пришелъ въ восторгъ. „Этотъ мотивъ, это такая прелесть, — говорилъ онъ, — такая свѣжесть, когда подумаешь, что эта вещь написана 100 лѣтъ (1802 г.) тому назадъ! Никакая опера этого не стоитъ!"

Въ 12-й сонатѣ As-dur op. 26 А. Г. указалъ на варіаціи, которыя, по его словамъ, являются первыми въ такомъ музыкальномъ родѣ,—варіаціи, которыя впослѣдствіи Бетховенъ доводитъ въ своихъ сочиненіяхъ до послѣдней степени прелести и глубины.

О сонатахъ „Quasi una fantasia" (Cis-moll и Es-dur), op. 27 А. Г. сказалъ, что онъ удивляется, почему вторую изъ нихъ Cis-moll называютъ „Clair de lune", „Moonlight"? „Это именно наоборотъ, потому что „Clair de lune" предполагаетъ лирическую мечтательность, а не драматизмъ! Лунный свѣтъ вызываетъ мажорное настроеніе, а въ сонатѣ царитъ миноръ. Если первая часть производитъ подобное впечатлѣніе, то это слишкомъ

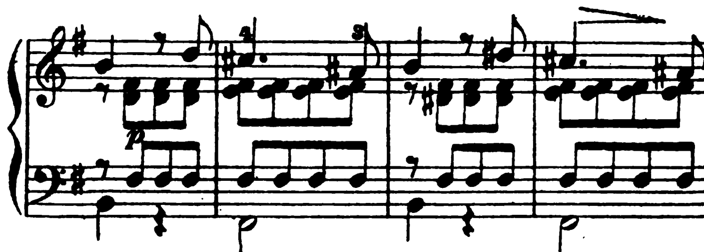
ничтожно для того, чтобы называть изъ-за этого такъ всю сонату. Къ счастью это не онъ ее такъ назвалъ, а другіе. Она мрачнаго характера съ самаго начала до конца".

Послѣднимъ номеромъ А. Г. сыгралъ 15-ю сонату D-dur op. 28, въ которой отмѣтилъ веселость и комизмъ 2-й части [1]), и узнавъ, что уже пробили положенные для окончанія лекціи—10 часовъ, кончилъ восклицаніемъ: „Десять часовъ? — Жаль!"

Пятнадцатая лекція — 23-го декабря.

Этотъ вечеръ начался op. 31. Первый номеръ изъ этого opus'a G-dur сонату 16-ю А. Г. охарактеризовалъ „самой слабой" сонатой Бетховена. „Мы узнаемъ его личность въ слѣдующихъ 2-хъ мѣстахъ:





[1]) А. Г. часто такъ увлекался игрой, что, сидѣвшіе на эстрадѣ его ближайшіе помощники должны были напоминать ему о позднемъ часѣ.

Но мы не узнаемъ его полета. Вотъ этотъ мотивъ, напримѣръ, не божественный, а человѣческій:



а мы привыкли отъ него имѣть все божественное“. Затѣмъ, играя „adagio gracioso“ этой же сонаты, А. Г. продолжалъ: „я называю это *балетнымъ* „adagio“. Такія „adagio“ были въ модѣ, и я думаю, что Бетховенъ именно потому написалъ его такъ. А вотъ теперь соната въ чисто Бетховенскомъ духѣ. (Соната 17-я D-moll, op. 31). Совершенно непонятно, какъ могъ онъ ихъ поставить рядомъ. И вотъ тутъ (Adagio) можно было бы примѣнить названіе „Mondschein Sonate“.

Третья 18-я *соната* Es-dur 33 opus'a, „очень веселая“, по словамъ лектора. „Въ первой части необыкновенно много юмору. „Scherzo“ и „Menuetto“ тоже очень игривы и интересны. „Trio“ изъ менуэта послужило С. Сансу темой для его варіацій“.

„Слѣдующій 49-й opus,—сказалъ А. Г.,—состоитъ изъ крайне легкихъ, но не менѣе отъ того прелестныхъ и мелодическихъ сонатъ, которыя Бетховенъ написалъ „для диллетантовъ“ по просьбѣ своего издателя, упрекавшаго его въ томъ, что онъ пишетъ слишкомъ трудно для диллетантовъ“.

„Zwei leichte Sonaten“, какъ онѣ называются, „G-moll и G-dur очень коротки и заключаютъ въ себѣ только по двѣ части: въ 1-ой „Andante“ и „Rondo“, во 2-ой—„Allegro“ и „Tempo di Menuetto“.

Затѣмъ была сыграна соната № 21, C-dur op. 53, про которую лекторъ сказалъ, что это „цѣлое побоище“. Соната № 22, F-dur op. 54, № 23, F-moll op. 57 (Appassionata). Онѣ всѣ, какъ извѣстно, изобилуютъ красотами и глубокимъ, сильнымъ чувствомъ. А. Г. увлекся самъ, когда игралъ ихъ. Но въ самомъ концѣ „Appassionata“ онъ казалось превзошелъ самого себя.

Финалъ ея вышелъ чѣмъ-то удивительнымъ. И послѣ страшной бури, которой оканчивается эта вещь и которую А. Г. исполнилъ потрясающимъ образомъ, зала дрогнула отъ грома аплодисментовъ.

Шестнадцатая лекція — 30-го декабря.

Въ 16-ой лекціи А. Г. сыгралъ 7 сонатъ.

Онъ объявилъ, что не признаетъ, какъ другіе, 3-хъ періодовъ въ дѣятельности Бетховена, что по его мнѣнію, въ ней всего два: періодъ молодости и здоровья, старости и болѣзни.

Соната № 24, Fis-dur op. 78, которой онъ началъ эту лекцію, принадлежитъ къ самому блестящему періоду творчества Бетховена. Въ послѣдней части этой сонаты лекторъ указывалъ на удивительный лаконизмъ и юморъ, про который Листъ говорилъ: „Эта скупость очень богата“.

Затѣмъ слѣдовала соната № 25, G-dur op. 79 „alla

Tedesca“ такъ какъ она въ характерѣ нѣмецкаго вальса, медленнаго, „à trois temps“. За прелестнымъ „Andante“ слѣдуетъ „Vivace“, въ которомъ тоже много лаконизма. Въ немъ также есть мотивъ, который, по словамъ лектора, совершенно напоминаетъ нашу русскую пѣсню „Ванька съ Танькой“.

Первая часть *Сонаты* № 26 Es-dur op. 81 „Das Lebewohl“ (Les Adieux), вызвала А. Г. на цѣлую поэтическую картину. „Слушайте со вниманіемъ,—сказалъ онъ,—и вы найдете въ этой музыкѣ не только чувство, но и взгляды и поцѣлуи, и слова при отъѣздѣ любимаго существа. Я до того сжился съ этой музыкой, что я могъ бы вписать слова подъ каждымъ тактомъ, найти въ ней всѣ ощущенія при прощаніи, движенія, взгляды, объятія... до того мнѣ кажется это выразительнымъ. Но „du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas“, и мы этого „pas“ не переступимъ съ Вами“.

Слѣдующая часть этой сонаты „Die Abwesenheit“ (L' Absence), связана съ третьей „Das Wiedersehen“ (Le Retour), причемъ изъ медленнаго темпа происходитъ сразу переходъ въ „Vivacissimamente“.

„„Le Retour“,—сказалъ А. Г.,—удивительная вещь“:



„Нѣтъ мотива задушевнѣе этого, чтобы выразить, — „какъ я радъ тебя видѣть“, чтобы спросить, — „что ты пережилъ“ или сказать „какъ ты хорошо выглядишь“:



„И когда все кончено — этотъ взрывъ: „ну дай же еще разъ взглянуть на тебя!..“



„Мнѣ кажется, что въ жизни то же происходитъ“.

Далѣе А. Г. игралъ *сонату* № 27, E-moll op. 90. „Вамъ бы слѣдовало прочесть книгу, — сказалъ онъ, — написанную объ этой сонатѣ Louis Ehlert'омъ. Подумайте: нужно цѣлыя книги писать, чтобы выразить то, что̀ заключается въ одной сонатѣ Бетховена!“

О сонатѣ № 28, A-dur op. 101, лекторъ замѣтилъ, что это уже не сонатная форма, а только фантазія, и о ея финалѣ прибавилъ: „юморъ, бойкость, веселость какая!..“

Слѣдующая *соната* № 29, B-dur op. 106 названа Бетховеномъ „Grosse Sonate für das Hammerklavier": „это показываетъ намъ, что до того времени фортепіано было еще не всегда съ молоточками". „Эта соната,—говорилъ А. Г.,—дѣйствительно исполинская, великая соната, она равняется 9-ой симфоніи для фортепіано. Ея „adagio" одно изъ самыхъ великихъ произведеній, когда-либо написанныхъ, и словъ нѣтъ, чтобы выразить его красоту; а въ „largo" является такая работа, о которой Бахъ и не помышлялъ въ своихъ фугахъ. Здѣсь мотивъ идетъ взадъ и поперекъ, и этотъ поворотъ мотива слѣва направа замѣчателенъ. Это выходитъ какъ бы съуживаньемъ мотива, почему оно и звучитъ странно и нельзя сказать чтобы красиво. Но работа эта во всякомъ случаѣ—страшная. Въ этой сонатѣ красотъ не оберешься. Но для успокоенія умовъ я съиграю теперь *сонату* № 30 Es-dur op. 109".

Превосходнымъ исполненіемъ этой сонаты и была закончена настоящая лекція.

Семнадцатая лекція — 6-го января.

Приступая къ 110 opus'у, А. Г. обратился къ слушателямъ со слѣдующими словами: „Вы знаете всѣ по исторіи музыки, что Бетховенъ началъ глохнуть въ срединѣ своей дѣятельности. Совершенно оглохъ онъ подъ старость и сочиненія его послѣ 100 opus'а были написаны уже при этомъ страданіи. Онъ былъ несчастливъ, но мы должны благодарить судьбу за то, что онъ оглохъ. Я увѣренъ, что онъ не могъ бы написать такихъ вещей въ другихъ обстоятельствахъ, потому что только

благодаря глухотѣ у него является та сосредоточенность, которая помогла ему написать вещи такой высоты, какой ни до него, ни послѣ него никому не удалось достигнуть. Въ нихъ онъ высказалъ все. И свое несчастіе, и свое меланхолическое настроеніе и свое страданіе. И съ какой силой высказалъ онъ это человѣческое страданіе въ звукахъ! Нѣтъ никакой оперы, никакой аріи, которыя могли бы выразить такое страданіе!„

А. Г. съ жаромъ игралъ сонату As-dur № 31, часто повторяя: „удивительная вещь“. Онъ обратилъ также вниманіе слушателей на фортепіанную технику этого произведенія. Такъ, въ одномъ мѣстѣ 28 разъ написана та же самая нота для того, чтобы продолжить звукъ. „То, чтò мы, *шарлатаны*,—сказалъ А. Г., достигаемъ теперь упрощеннымъ способомъ, педалью и легкимъ прикосновеніемъ клавишъ,—Бетховенъ угадалъ еще тогда и потребовалъ отъ фортепіано такого же эффекта почти 70 лѣтъ тому назадъ. „Adagio“ этой сонаты (№ 31) написано совершенпо въ характерѣ аріи. Сперва—мелодія, потомъ—оркестръ, речитативъ кончается, оркестръ начинаетъ аккомпанировать пѣнію и затѣмъ, въ серединѣ вдругъ — фуга — эта научная сухая форма, какъ будто Бетховенъ хотѣлъ показать что и фуга ему доступна. Только странной горечью можно объяснить фактъ, что послѣ божественной мелодіи могъ выступить человѣческій умъ“.

Въ послѣдней *сонатѣ* № 32 C-moll opus III „все только душевное, нѣтъ учености“, по словамъ А. Г. „Это, дѣйствительно, полетъ въ облакахъ“.

Сыгравъ такимъ образомъ всѣ 32 фортепіанныя сонаты Бетховена и покончивъ съ ними, А. Г. сказалъ:

„Вотъ мы прошли всѣ сонаты и вы могли понять, сколько Бетховенъ вложилъ въ музыку. Кромѣ Баха, только онъ одинъ внесъ въ нее душевный. звукъ. Прежде была сердечность, но этика является только у Бетховена. Я ставлю инструментальную музыку выше вокальной, и эту высоту создали ей Бахъ и Бетховенъ. Попробуйте словами выразить эти звуки. Они больше выражаютъ, чѣмъ слова, тѣмъ болѣе, что въ горечи не споешь никакого романса.

Теперь намъ предстоитъ большой скачокъ внизъ.

Бетховенъ въ сонатахъ былъ великъ, въ другихъ вещахъ — нѣтъ. Одинъ еще отдѣлъ, гдѣ онъ также высокъ—это варіаціи. Но мы должны начать съ произведеній его молодости. Такъ, напримѣръ, это „Andante“ въ fa-maj было написано имъ въ 30 лѣтъ. Это очень милая вещь, но ее могъ написать и другой“.

За „Andante“ А. Г. сыгралъ „Fantaisie sol-min“ и „Polonaise do maj“, посвященный Русской императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ.

За „Polonaise“ слѣдовали „Bagatelles“ ор. 119 и 126, первую изъ которыхъ Бетховенъ написалъ, когда ему было 9 лѣтъ. „Вѣроятно Бетховенъ писалъ эти вещи для издателя и для публики, сказалъ А. Г., потому что публика и тогда не могла понять его сонатъ. Нѣкоторыя изъ этихъ „bagatelles“ совершенно коротенькія вещицы, иныя, такъ просто, можно назвать набросками. Удивительно, что, судя по opus'амъ, эти „bagatelles“ написаны позже 111 opus'a, между тѣмъ здѣсь нѣтъ ни одного звука, который напоминалъ бы сонату“.

Далѣе были сыграны варіаціи, начиная съ первой

и до послѣдней, которую можно назвать 9-ой симфоніей варіацій.

Онѣ всѣ носятъ оригинальный характеръ. Варіаціи op. 34 F-dur замѣчательны тѣмъ, что каждая изъ нихъ написана въ другомъ тонѣ. Въ варіаціи, op. 35, Es-dur, которая составляетъ часть симфоніи „Heroica“, А. Г. указалъ на то, что Бетховенъ тутъ варіируетъ только басъ темы, а тема остается та же. „Какъ онъ любилъ эту тему, воскликнулъ А. Г., если прежде чѣмъ написать симфонію, онъ употребилъ ее въ варіаціяхъ и въ „Contratänze“.

Вечеръ этотъ лекторъ закончилъ варіаціей, написанной на маршъ изъ „Афинскихъ Развалинъ“, („Ruines d'Athènes“) сказавъ: „это васъ позабавитъ немножко. Это шуточная, веселая вещь“.

Восемнадцатая лекція — 13-го января.

„Мы знаемъ, что варіаціи самая старинная форма и притомъ та, которая продолжаетъ существовать и развиваться и до сихъ поръ. Бетховенъ создалъ ее въ смыслѣ музыкальности, но не техники. Варіаціи сонатъ op. 109 и op. 111 самыя высокія произведенія этой формы“. Этимъ вступленіемъ была начата лекція. Изъ варіацій Бетховена лекторъ сыгралъ въ этотъ разъ „Waldmädchen“ (балетъ), милую, хотя не глубокую вещь, написанную на русскую тему въ родѣ Камаринской, затѣмъ наиболѣе игранныя 32 варіаціи C-moll, весьма замѣчательныя по обилію красотъ и, наконецъ, тѣ варіаціи (на тему вальса Diabelli), которыя А. Г. уподобилъ еще въ прошлой лекціи 9-ой симфоніи. „Это исполинская вещь,

сказалъ лекторъ—ничего подобнаго не было написано, и можно совѣтовать всѣмъ сочинителямъ ихъ изучать. Какъ 9-я симфонія между симфоніями, какъ соната ор. 106 между сонатами, такъ эти варіаціи выдѣляются между варіаціями. Послѣ Бетховена варіаціи дошли до страшнаго упадка—онѣ дошли до Герца, Калькбреннера и другихъ виртуозовъ-сочинителей, у которыхъ онѣ получили чисто техническое направленіе; музыкальная же сторона стояла на низкомъ уровнѣ и этотъ упадокъ варіаціи продолжался до Мендельсона и Шумана, автора „Etudes symphoniques", которыя не уступятъ варіаціямъ на тему „Diabelli". Надѣюсь, что о Бетховенѣ я много говорилъ".

„Теперь мы переходимъ къ замѣчательному въ своемъ родѣ композитору, началъ снова А. Г. это—Schubert (1791—1828). Онъ жилъ въ то же время, въ томъ же городѣ, какъ и Бетховенъ, но не имѣлъ съ нимъ никакого сношенія. Бетховенъ вращался въ высшемъ обществѣ, Шубертъ—въ среднемъ и даже—низшемъ. Онъ любилъ жить въ кофейняхъ, въ пратерѣ, въ обществѣ венгерскихъ цыганъ. Въ своей музыкѣ онъ далъ намъ лиризмъ въ высшей его степени. Бетховенъ ввелъ насъ за облака, но мы не увидали неба. Шубертъ опустилъ насъ на землю, но вмѣстѣ съ тѣмъ доказалъ, что и на землѣ можно хорошо жить. Его форма не всегда изящна. Его модуляціи интересны, драматизмъ мотива чудный. Онъ богъ мелодіи XIX столѣтія, какъ Моцартъ ея богъ XVIII столѣтія. Они оба умерли молодыми. Шубертъ писалъ страхъ сколько; пе надивишься, какъ онъ могъ просто матеріально писать столько: 9 симфоній, сонатъ безъ числа, вокальныхъ пѣсенъ до 800 и еще много другихъ

вещей. Шубертъ—создатель пѣсни, вокальной пѣсни; онъ то же для пѣсни, что Бетховенъ для симфоніи, Бахъ для фуги. Слушайте же, наслаждайтесь, я вамъ завидую, что вы будете слушать".

Въ этотъ вечеръ были исполнены 3 сонаты Шуберта, которыми и закончилась лекція; Соната B-dur лирическая, соната A-dur—идиллическая; про нея А. Г. сказалъ: „Инструментальнымъ произведеніямъ вредятъ длинноты. Шуманъ выразился про нихъ: „Die Himmlische Länge". Длинно, очень длинно, но хорошо, божественно длинно!"—Послѣдняя часть сонаты D-dur особенно богата въ мелодическомъ отношеніи. „Это блестящая, замѣчательная соната; въ послѣдней части такая чудная, дивная мелодія!" заключилъ лекторъ.

Девятнадцатая лекція — 20-го января.

Изъ 12 сонатъ Шуберта А. Г. выбралъ еще двѣ главныя C-moll и A-dur и ими началъ свою 19-ю лекцію.

„C-moll'ная соната драматическаго характера,—говорилъ онъ. Что можетъ быть красивѣе второго мотива первой части? Это цѣлая пѣсня, цѣлая баллада въ нѣсколькихъ тактахъ. „Andante" тоже прелестная, поэтическая вещь, которая, кромѣ того, еще очень замѣчательна въ модуляціонномъ отношеніи. Шубертъ любилъ изъ минорнаго тона переходить въ мажорный и возвращаться опять въ минорный. Потомъ, онъ любилъ помѣщать мотивъ во второмъ голосѣ, а основаніе — наверху, такъ что ноты у него являются сверхъ мотива:



„Кромѣ того въ его модуляціяхъ большую роль играетъ энгармонизмъ, такъ что въ нѣсколькихъ тактахъ, напримѣръ, у него является масса смѣлыхъ сопоставленій различныхъ тональностей. Напр.: A-dur, A-moll, F-moll; ноты as, ces; D-dur, D-moll; нота des, которую онъ беретъ, какъ въ тонѣ F-moll, потомъ A-dur и As-dur. „Scherzo“—тоже прелестная вещь. Все у него поетъ, все поетъ... „Allegro“—очень, очень замѣчательно. Тутъ всевозможные тоны. Онъ ужасно любилъ переходить тѣмъ же мотивомъ въ другіе тоны. Что дѣлать? Это его манера“...

Соната A-dur очень оригинальна, по мнѣнію лектора. Особенно ея разрѣшеніе въ самомъ концѣ 1-ой части. „Cavatina“—венгерско-цыганская „Lied“ — „удивительная вещь по фантазіи, красотамъ мелодіи и своеобразности модуляцій“. „Такъ и слышится цимбалъ, этотъ инструментъ, которымъ цыгане такъ удивительно фантазировали,—говорилъ А. Г. Тутъ тоже одинъ голосъ преобладаетъ надъ мотивомъ и снова чередуются гармоніи, какъ и въ другихъ его произведеніяхъ“.

„Скерцо этой сонаты — милѣйшая, прелестная, веселая вещь, а ея послѣдняя часть — произведеніе со всѣми качествами и недостатками, которые были у этого человѣка. Ему такъ понравились 2 мотива, что имъ конца нѣтъ и даже въ другой сонатѣ онъ опять упо-

требляетъ тотъ же мотивъ для рондо. Въ „Andantino“ модуляція до-миноръ ноты сверхъ мелодіи“.

За сонатами слѣдовали фантазіи. Начавъ съ фантазіи D-dur, А. Г. замѣтилъ, что Шуберта „нельзя играть по opus'амъ, потому что его начали издавать очень поздно и нѣкоторыя позднѣйшія произведенія помѣчены болѣе ранними нумерами. Это можно видѣть па „Erlkönig“, который намѣченъ первымъ opus'омъ, тогда какъ невозможно допустить, чтобы, дѣйствительно, оно было бы первымъ вокальнымъ произведеніемъ Шуберта. Тоже можно сказать и о нѣкоторыхъ фантазіяхъ, порядокъ которыхъ является, очевидно, перепутаннымъ“.

За фантазіей G-dur лекторъ сыгралъ извѣстную фантазію C-dur и при томъ такъ удивительно сильно и необыкновенно, что вызвалъ взрывъ самыхъ неистовыхъ апплодисментовъ.

Какъ бы для того, чтобы успокоить слушателей и дать имъ отдохнуть послѣ потрясающей музыки фантазіи C-dur, А. Г. сыгралъ для окончанія шесть маленькихъ пьесъ Шуберта, подъ названіемъ „Moment musical“. Онъ назвалъ ихъ „жемчужинками“. Въ тонкомъ, поэтическомъ воспроизведеніи „maestro“ онѣ вышли дѣйствительно прелестными.

Двадцатая лекція — 27-го января.

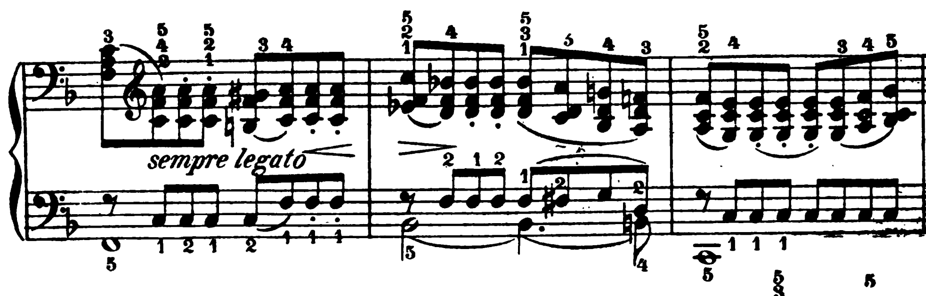
„Я сыгралъ въ прошлый разъ пять сонатъ Шуберта, за сонатами 2 фантазіи и вспоминая теперь, какъ въ одномъ учебникѣ я читалъ, что онѣ получили достоинство только въ передѣлкѣ Листа, могу только сказать: странно.

„Перейдемъ къ его „Impromptus“. Нельзя надивиться этимъ мелкимъ произведеніямъ Шуберта. Онъ писалъ ихъ въ 20-хъ годахъ, когда царила плоскость въ музыкѣ, когда появились Kapell-meister и Virtuos-Musik, когда были только двѣ выдающіяся личности: Weber и Hummel, а все остальное было ужасно. И въ такое время, время преобладанія варіацій, время, когда ничего не было, кромѣ бѣготни по фортепьяно и скачковъ, появляется такой человѣкъ, какъ Шубертъ и пишетъ такія чудныя для салона вещи!“

А. Г. сыгралъ всѣ Impromptus, указалъ въ первомъ C-moll, какъ чередуется мажоръ съ миноромъ и прибавилъ, что это встрѣчается только у Шуберта:



Про второй Es-dur онъ замѣтилъ, что это „заигранная вещь всѣми дѣтьми“, про третій G-dur, что „эта мелодія безконечная, которая поетъ, поетъ и поетъ „ad infinitum““. 4-ый Impromptu As-dur по мнѣнію maestro, „немножко монотоненъ, но аккорды, заключающіе 1-ую фразу и середина замѣчательно красивы“. 5-ый F-moll—драматическая чудесная вещь. „А ужъ эта такая мелодія“:



„Только одинъ Шубертъ и могъ ее написать.

6-ой As-dur А. Г. охарактеризовалъ—„прелестной, граціозной вещью“. „Что можетъ быть граціознѣе?“



Про 7-ой „Impromptu B-dur“ съ варіаціями лекторъ замѣтилъ, что „само собою разумѣется это не Бетховенскія варіаціи, но все же очень красивыя“ и въ 8-омъ послѣднемъ „Impromptu F-moll“ указалъ на „юморъ и количество гаммъ“.

За „Impromptu“ А. Г. исполнилъ „Adagio et Rondo“— замѣчательно красивую вещь, средняя часть которой совершенно вѣнскаго характера.

„Эта музыка „mauvais sujet“ у него встрѣчается часто въ самыхъ серьезныхъ вещахъ,—сказалъ Рубинштейнъ; такъ, напр., въ его квинтетѣ съ двумя віолончелями C-dur является вдругъ самое что ни на есть вѣнское, площадное (Gassenhauer) и тѣмъ не менѣе

оно выходитъ очень мило. Нужно знать Вѣну того времени, ея духъ. Въ ней все было весело и мило. Народъ вѣчно веселъ, поетъ, все juhé, juhé. Самое подходящее слово: „Gassenhauer““.

Вслѣдъ за „Rondo“, А. Г. были сыграны вальсы Шуберта, необыкновенно оригинальные. „Писалъ онъ ихъ для издателей, не какъ Штраусъ, а просто по 16 тактовъ каждый, чтобы подъ нихъ танцовали въ кофейняхъ... Они изобилуютъ красотами и Листъ взялъ изъ нихъ иныя мѣста цѣликомъ для Soirées de Vienne, также и m-me Віардо переложила нѣкоторые изъ нихъ для пѣнія“...

„Одинъ изъ вальсовъ Шуберта постигла особенная судьба,—сказалъ А. Г. Онъ слылъ долго за вальсъ Бетховена, и Листъ написалъ даже его подъ этимъ именемъ въ альбомъ императрицы Александры Федоровны. Князь Вьельгорскій разубѣдилъ его въ этой ошибкѣ. Вообще съ Шубертомъ часто ошибались; такъ, напр., князь Волконскій, желая, чтобы на романсъ, который онъ однажды спѣлъ въ одномъ салонѣ въ Парижѣ, обратили больше вниманія, сказалъ, что это романсъ Шуберта, тогда какъ его написалъ нѣкій Weihrauch. Тогда, для того, чтобы вещь нравилась, надо было сказать, что она Шубертовская. И онъ не ошибся. Очень интересны въ вальсахъ Шуберта тирольскія пѣсенки Jodles. Вообще вальсы Шуберта заслуживаютъ вниманія въ модуляціонномъ отношеніи и очень милы. Удивляешься, что такой великій геній долженъ былъ писать такія вещи“. Этими словами А. Г. покончилъ съ Шубертомъ и перешелъ къ Веберу.

„Weber (1786—1826)—представитель блестящей фортепіанной музыки,—сказалъ онъ. Онъ былъ больше опернымъ композиторомъ. Въ его инструментальной му-

зыкѣ всегда встрѣчается драматичный моментъ. Веберъ написалъ нѣсколько извѣстныхъ оперъ: Фрейшюцъ, Эвріанта и Оберонъ. Самой большей извѣстностью пользовался Фрейшюцъ и на всѣхъ другихъ произведеніяхъ лежитъ отпечатокъ этой оперы. Въ лирическихъ мѣстахъ мы чувствуемъ отраженіе персонажей какъ Агата, „Анхенъ“, въ драматическихъ — воспоминанія „волчьей долины“. Надо замѣтить, что въ его время пассажъ начинаетъ играть роль. Ходъ переходитъ въ пассажъ, и вообще преобладаютъ блестящія вещи для фортепіано, и царитъ техника. Этотъ упадокъ искусства не такъ чувствуется у Вебера. Его пассажи все-таки мелодическіе, тогда какъ потомъ они дѣлаются водянистыми“.

Сдѣлавъ это предисловіе, А. Г. изъ 3-хъ замѣчательныхъ сонатъ Вебера C-dur, As-dur и D-moll сыгралъ въ этотъ вечеръ первую. „Вся ея мелодія въ фіоритурахъ, сказалъ онъ, въ ней преобладаетъ театральный драматизмъ, и даже въ скерцо является пассажъ, но пассажъ красивый и блестящій. Послѣдняя часть этой сонаты — „perpetum mobile“, извѣстная своей характерностью и движеніемъ, представляетъ особой типическую пьесу Вебера, какъ „Aufforderung zum Tanz“ или „Concertstück““.

Двадцать первая лекція — 3-го февраля.

„Сегодня намъ предстоитъ поближе познакомиться съ Веберомъ, — началъ А. Г. лекцію. — Вы видѣли его типичность и элегантность. „Perpetum mobile“ — сочиненіе типичное, какъ и „Aufforderung zum Tanz“, не говоря уже о „Concertstück“. У него было много подражателей, но они мало удачны. Сегодня начнемъ съ сонаты As-dur op. 39, которая чуть ли не самая кра-

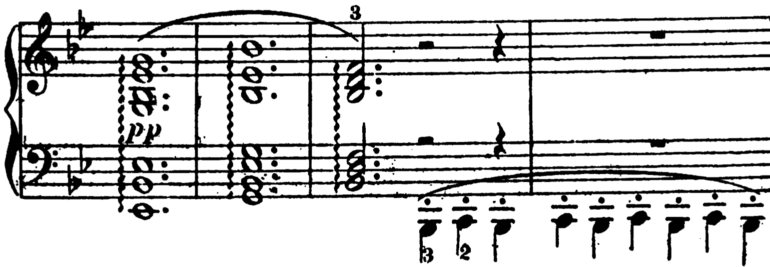
сивая его соната. Но и тутъ мы можемъ замѣтить царство пассажа, какъ формы. Театральный драматизмъ дѣлается его типомъ, но этотъ драматизмъ не душевный, какъ у Бетховена, а болѣе внѣшній. Лиризмъ колоратурный. Всѣ его мелодіи основаны на пассажѣ, все колоратурныя мысли. Скерцо этой сонаты чудесная вещь, драматизмъ чудный, а какъ граціозна, элегантна послѣдняя часть".

Затѣмъ была сыграна соната D-moll. „Это блистательная, чудесная, драматическая вещь,—сказалъ про нее лекторъ.—Вторая часть ея виртуозная, и въ ней мы встрѣчаемъ противуположности: драматизмъ и граціозность, а затѣмъ героизмъ, вызывающій опять противуположность граціозности. На нѣсколько тактовъ является драматизмъ ужасный, затѣмъ героизмъ, что означаетъ виртуозную вещь, не имѣющую цѣльности мысли. Но это не умаляетъ, однако, значенія этого сочиненія. Тутъ есть всѣ жанры—элегантность, блистательность, граціозность. Видно, что виртуозность беретъ въ это время верхъ, хотя у Вебера она еще интереснѣе, чѣмъ у другихъ, такъ какъ у него все-таки есть мелодія. Изъ 4-й сонаты я сыграю послѣднюю часть—тарантеллу, которая порядочна, тогда какъ соната вообще не важная".

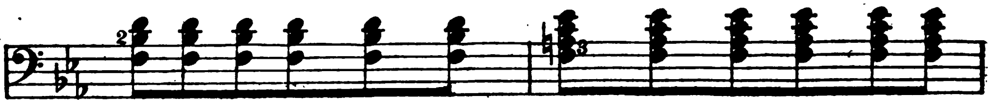
Послѣ этой 4-й сонаты А. Г. сыгралъ варіацію на тему очень извѣстнаго итальянскаго романса: „Vieni qua Dorina bella", причемъ вспомнилъ 109 и 111 варіаціи Бетховена и ужаснулся, до чего дошла музыка даже у такого композитора, какъ Веберъ. У Вебера вообще сонаты писаны совершенно какъ для концерта, есть одна фантазія посерьезнѣе, по словамъ А. Г., такъ, ее Веберъ называетъ: „quasi choral".

Въ варіаціи „Schöne Minna", тема которой та же, что „Ѣхалъ казакъ за Дунай", А. Г. указалъ варіаціи, которыя уже всѣ намѣчены въ интродукціи.

„Momento Capriccioso", по мнѣнію лектора, сочиненіе значительное, какъ по техникѣ, такъ и по замыслу, такъ какъ не слѣдуетъ забывать, что оно было написано 80 лѣтъ тому назадъ. Тогда оно было новымъ во всѣхъ отношеніяхъ,—тутъ и звучность фортепіано и прелестный, новый эффектъ":



„Grande Polonaise" Es-dur очень милая вещь, но только намъ сегодня многое въ немъ непонятно. Тогда же наши бабушки и прабабушки очень любовались имъ. Замѣтимъ тутъ, что Веберъ любитъ начинать съ квартъ-секстъ-аккорда и аккомпанировать тему ударами аккордовъ":



Слѣдующимъ номеромъ былъ исполненъ „Rondo brillante" Es-dur и затѣмъ „Aufforderung zum Tanz", „ко-

торый, кромѣ прелести,—сказалъ Рубинштейнъ,—еще замѣчателенъ тѣмъ, что эта новая форма сочиненія сдѣлалась всеобщей. „Morceaux de salon“—valses, сдѣлались цѣлой литературой. „Aufforderung zum Tanz“ представляетъ настоящую картину: это уже не танецъ, какъ у Бетховена и Шуберта, это цѣлое концертное сочиненіе; тутъ и приглашеніе, и отвѣтъ, и поклоны при окончаніи танца. Это вамъ понравилось?“—обратился Рубинштейнъ къ слушателямъ.—„Я играю Вебера, какъ самъ Веберъ написалъ, тогда какъ другіе играютъ его съ поправками различныхъ иксовъ и зетовъ. Я же протестую противъ всѣхъ аффектацій“.

Извѣстной блестящей „Поллакой“ А. Г. покончилъ съ Веберомъ и обратился къ слушателямъ со слѣдующими словами:

„Мнѣ бы слѣдовало, по настоящему, если было бы время, играть произведенія цѣлой плеяды людей, которые ничѣмъ больше не занимались какъ пальцами; которые, несмотря на то, что носятъ такія громкія музыкальныя имена, какъ Гуммель, Мошелесъ, Клементи, Крамеръ, Герцъ, Дуссекъ, Калькбреннеръ и др., писали необыкновенно сухо и плоско, и поддержали эту ужасную музыку до 30 года, когда явился человѣкъ, съ которымъ начинается возрожденіе музыки — Mendelssohn (1802—1847 г.). Въ его сочиненіяхъ видно влеченіе къ высшему, и его появленіе очень интересно въ музыкальной литературѣ.

„Нѣкоторые критики говорятъ о немъ съ пренебреженіемъ, но хотя онъ и не равенъ Бетховену, Баху и Шуману, или Шуберту, типичность его замѣчательная. Онъ породилъ цѣлый новый родъ музыки, написавъ

„Сонъ въ лѣтнюю ночь“. Скерцо эльфовъ этого сочиненія сдѣлалось типомъ и вызвало много подражателей. Конечно, Мендельсонъ слишкомъ придерживался красоты формы; причиной этому была среда, гдѣ онъ жилъ. Онъ былъ сынъ богатаго банкира и получилъ въ Берлинѣ очень хорошее классическое образованіе. Онъ и писалъ очень образованно, но у него не было порывовъ, которые доводили романтиковъ до безпорядочности даже въ одеждѣ, заставляли ихъ сидѣть въ кофейныхъ, пить пиво и проклинать весь свѣтъ. Онъ постоянно находился въ греческомъ мірѣ и потому не могъ не преклоняться передъ формой, которая дѣлается у него почти манерой. Но вотъ какъ онъ поднялъ серьезность фуги. (Тутъ А. Г. исполнилъ 17-ую фугу). Началъ писать онъ свои фуги въ 1830 году и писалъ ихъ не такъ, какъ ихъ писали 100 лѣтъ тому назадъ.

„Жаль, что я играю Вамъ его сейчасъ послѣ Вебера. Если бы я сыгралъ Вамъ передъ нимъ Герца, то Вы поняли бы, какое онъ имѣлъ значеніе, и это пояснило бы Вамъ, почему его такъ почитали. Его считали почти богомъ и, дѣйствительно, вліяніе Мендельсона было настоящимъ событіемъ въ музыкѣ“.

Двадцать-вторая лекція — 10-го февраля.

А. Г. началъ эту лекцію съ 3-ей фуги.

„Можете замѣтить, — сказалъ онъ, — что фуги Мендельсона писаны не въ Баховскомъ родѣ. Въ нихъ нѣтъ той глубины, того спокойствія и величія, онѣ болѣе подходятъ подъ Генделевскую манеру, такъ какъ онѣ изобилуютъ блескомъ, эффектомъ; но это былъ уже огромный шагъ

для того времени; въ 4-ой двойной фугѣ H-moll нѣтъ спокойствія голосоведенія, какъ у Баха; она проще, но тѣмъ не менѣе красива. Въ 5-ой F-moll тоже блескъ, звучность, но нѣтъ „серьезности" Баха". Сыгравъ 6-ю B-dur, затѣмъ 7-ю, лекторъ продолжалъ: „Все блестящія, очень звучныя вещи, которыя смахиваютъ на величіе, но это величіе не серьезное. Я произношу критику суровую; эти фуги не тѣ, что писалъ Бахъ, но все-таки хороши".

„Теперь переходимъ къ типичному творчеству Мендельсона для фортепіано,—къ творчеству, которое породило цѣлую школу. У Баха и у Бетховена нѣтъ школы, Мендельсонъ же и Шуманъ, Шопенъ и Листъ породили каждый свою школу, и однимъ изъ произведеній такого рода были: „Lieder ohne Worte". Повторяю, что для того времени, когда они были писаны, они имѣютъ огромное значеніе. Тогда салоны были наполнены самыми пошлѣйшими итальянскими оперными мотивами. Бетховенъ былъ забытъ, Бахъ тоже, Шубертъ неизвѣстенъ. Вспомните это и представьте себѣ, что вдругъ является такое сочиненіе, какъ „Lieder ohne Worte", и вы оцѣните его по достоинству".

А. Г. исполнилъ 36 „Пѣсенъ безъ словъ", о которыхъ сдѣлалъ очень немного замѣчаній.

О № 1-мъ E-dur онъ замѣтилъ, что „Мендельсонъ сдѣлалъ этой пѣсnью почти революцію, такъ какъ публика въ первый разъ услыхала благородные мотивы".

О № 3-емъ A-dur сказалъ, что онъ носитъ совсѣмъ „охотничій" характеръ, о 7-омъ — „мило", о 17-омъ — „красиво", о 22-омъ — „народная пѣснь", о 23-емъ — „хоровая пѣснь", о 29-омъ, Venetianisches Goudellied—„дивная вещь!" „Представьте себѣ: Венеція,

лагуны, луна, тишина.... только гондолы разъѣзжаютъ и окрикиваются гондольеры. Это картина, прекрасно воспроизведена. Вотъ этотъ крикъ:“



О „Frühlingslied“ и „Spinnerlied“ C-dur A. Г. сказалъ, что совѣтуетъ ихъ такъ не называть, потому что Мендельсону и въ голову не приходили эти названія, которыя были придуманы потомъ.

„№ 27 E-moll op. 62 былъ инструментованъ Мошелесомъ и игранъ въ Лейпцигѣ на похоронахъ Мендельсона“.

Въ этотъ вечеръ, кромѣ „Пѣсней безъ словъ“, А. Г. сыгралъ еще „Variations sérieuses“, замѣтивъ, что онѣ „были названы такъ Мендельсономъ для того, чтобы показать, что это не внѣшнія, техническія варіаціи, царившія въ то время“.

Двадцать-третья лекція — 17-го февраля.

„Намъ осталось еще познакомиться съ нѣкоторыми типическими произведеніями Мендельсона, сказалъ Рубинштейнъ, такъ, напр., живое типичное „Capriccio Fis-moll“ op. 5, „Characterstücke“ op. 7 — воздушная вещь, напоминающая эльфовъ. „Rondo Capriccioso“ E-dur

ор. 14 —очень красивая и очень новая въ то время, когда появилась, чего нельзя сказать въ наше время; дѣти еще у кормилицы начинаютъ его играть теперь.

„Scherzo E-moll“ op. 82, „Fantaisie F-moll“ op. 28—очень извѣстны, также какъ „Etude F-dur“ op. 104 и „Scherzo a Capriccio“, изъ котораго „Presto Scherzando“—одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Мендельсона, чуть ли не самое лучшее. Оно замѣчательно по единству формы и характера. Страсть, шутливость, лиризмъ здѣсь не казенные, какъ тѣ, которые требуютъ издатели.

„Изъ самыхъ разнородныхъ вещей Мендельсона, вы видите, что этo композиторъ былъ замѣчательный, въ высшей степени интересный, художественный; его значеніе особенно увеличивается, если вспомнить время, когда онъ жилъ. Онъ внесъ возрожденіе въ искусство, онъ облагородилъ его, когда оно было опошлено варіаціями чисто техническаго направленія.

„Значеніе его такъ велико, что даже Листъ, недолюбливавшій, какъ извѣстно, Мендельсона, началъ одну критическую статью о безсмертномъ произведеніи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ слѣдующимъ анекдотомъ: „Однажды Гете, гуляя съ Бетховеномъ и отвѣчая на почтительные со всѣхъ сторонъ поклоны, наконецъ, сказалъ великому музыканту: „какъ скучно пользоваться такой извѣстностъю“; на что Бетховенъ желчно отвѣтилъ —„увѣрены ли Вы, что это Вамъ кланяются?“ То же, говоритъ Листъ въ своей статьѣ, могъ бы сказать Мендельсонъ Шекспиру по поводу произведенія „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. И это написалъ Листъ, который вообще не любилъ Мендельсона.

„Теперь перейдемъ къ Шуману. Schumann (1810—

1856 г.) самая замѣчательная личность послѣдняго времени. Онъ выдается надъ всѣми остальными музыкантами, за исключеніемъ Шопена. Какъ музыкантъ, онъ началъ жить немного позже Мендельсона. Онъ внесъ въ музыку романтизмъ, который царилъ тогда въ литературѣ (Гофманъ въ Германіи, Томасъ Муръ, Байронъ, Вальтеръ-Скоттъ въ Англіи, Ламартинъ, Делавинь, Готье во Франціи). Шуманъ, какъ и Бетховенъ, былъ очень субъективенъ въ музыкѣ. Но Бетховенъ бралъ субъектомъ все человѣчество, а Шуманъ, человѣкъ крайне нервный и больной, только самого себя. Какъ и предыдущіе композиторы, Шуманъ въ первыхъ своихъ сочиненіяхъ находился подъ вліяніемъ виртуозности, такъ какъ техника развилась тогда до такой степени, что не могла не заинтересовать Шумана. Главною же причиной виртуознаго направленія Шумана былъ его единственный романъ — его любовь къ піанисткѣ Кларѣ Викъ. Онъ съ трудомъ добился ея руки, писалъ исключительно для нея, надѣясь, что она блеснетъ его произведеніями въ концертахъ, но его надежда не осуществилась, такъ какъ отецъ Клары Викъ запрещалъ ей это".

А. Г. началъ съ ор. I „Thème sur le nom Abegg-varié", написанное на нотахъ a, b, e, g, g.

„1-я варіація, по словамъ лектора, совершенно техническая вещь, въ которой, впрочемъ, уже проявляется личность."

„2-я—замѣчательна по красотѣ гармоній и по двойному контрапункту".

„3-я — чисто виртуозная вещь, а финалъ — блестящій".

„Въ общемъ же въ этихъ варіаціяхъ все-таки еще

не видно того человѣка, который впослѣдствіи сравнился въ своихъ варіаціяхъ съ Бетховеномъ.

„Ор. 2 „Papillons“ есть одно изъ сочиненій Шумана, гдѣ авторъ изображаетъ пеструю картину масляинницы, которая была его излюбленнымъ сюжетомъ и которую онъ повторилъ въ своемъ „Carnaval“ и „Faschingschw-ank“.

„Въ „Papillons“ изображаются маски, встрѣчающіяся ему на улицѣ, одна смѣняетъ другую и длинной вереницей быстро проходятъ мимо. „Grossvater“ № 12, послѣдняя часть этого сочиненія, начинается медленно, потомъ ускоряется. Этотъ танецъ еще до сихъ поръ танцуютъ въ Германіи, особенно на золотыхъ свадьбахъ. Молодежь танцуетъ, а отцы и матери составляютъ публику. Затѣмъ, они гонятъ дѣтей домой, дѣти все еще хотятъ танцовать, но бьетъ 6 часовъ и всѣ понемногу начинаютъ умолкать и расходиться (шесть ударовъ на той же нотѣ).

„Въ этомъ сочиненіи Шуманъ является замѣчательнымъ жанристомъ“ замѣтилъ А. Г. „Ор. 3-й, опять виртуозный: это — шесть этюдовъ въ подражаніе Паганини „Six grandes études d'après Paganini“. „Въ то время, говорилъ А. Г., увлеченіе Паганини было общее. Высокій, сухощавый, съ длинными волосами и блѣднымъ лицомъ, Паганини производилъ своей наружностью и главное игрой демоническое, діавольское впечатлѣніе на публику, и подъ вліяніемъ этого впечатлѣнія Шуманъ и Листъ написали этюды въ характерѣ сочиненій Паганини. Шуманъ занялся даже педагогикой, описывая и давая совѣты, какъ лучше исполнять его этюды“.

Далѣе А. Г. исполнилъ ор. 4 „Intermezzo“, на-

званное такъ потому, что это импровизація. Эта вещь, по словамъ лектора, равно, какъ и другія произведенія до 20-го opus'а отличаются большою ясностью. Шуманъ, какъ извѣстно, умеръ въ домѣ для душевно больныхъ, почему его позднѣйшія произведенія и не отличаются ясностью. „Форма цѣлаго сочиненія въ этихъ „Intermezzo“ исчезаетъ, говорилъ лекторъ. Здѣсь все по клочкамъ, это романтизмъ. Такъ, сколько различныхъ настроеній въ 3-мъ „Intermezzo“. Все здѣсь мозаично, фрагментально. Послѣ страстныхъ моментовъ—лирическіе, послѣ фантастичности—спокойное и глубокое чувство. 5 „Intermezzo“—дивная вещь, въ 6 „Intermezzo“ мы видимъ самое разнообразное настроеніе“.

„Impromptus“ op. 5, исполненіемъ которыхъ А. Г. закончилъ свою 23 лекцію, написаны, по его словамъ, на тему Клары Викъ. Мелодія здѣсь писана или Кларою Викъ на данные Шуманомъ басы, или же самъ Шуманъ писалъ мелодію на данную Кларой Викъ тему.

Двадцать-четвертая лекція — 24-го февраля.

„Время Шумана, говорилъ А. Г., было временемъ романтазма, которое проникло даже въ виртуозную музыку Паганини и Листа. Но Шуманъ, несмотря на это направленіе, стремился и къ новизнѣ. Не отрицая правилъ, онъ выше всего ставилъ творчество и былъ борцомъ за передовое направленіе. Около него группировалась музыкальная молодежь, образовавшая общество романтиковъ, подъ именемъ „Der Davidsbund“ и поставившая себѣ цѣлью борьбу съ рутиной и съ

филистерами. Шуманъ велъ борьбу полемическую и звуковую.

„Статьи онъ подписывалъ двумя псевдонимами, то Флорестаномъ, который въ его музыкальныхъ произведеніяхъ является образомъ стремительнымъ, страстнымъ, пылкимъ, драматическимъ, то Эузебіемъ, лицомъ лирическимъ, даже сентиментальнымъ: такъ что эти двѣ личности и составляютъ 2 направленія Шумана въ музыкѣ.

„Этими же двумя псевдонимами попеременно, а иногда обоими вмѣстѣ помѣчены тѣ 48 пьесокъ, изъ которыхъ состоитъ „Die Davidsbündler“ op. 6. Играя эту вещь, А. Г. сказалъ, что Шуманъ въ ней вполнѣ отдается фантазіи, онъ не стремится къ оформленности, такъ какъ начало здѣсь въ G-dur (sol-maj.), а конецъ въ C-dur (do-maj.). Сочиненіе это удивительное по красотѣ, какъ гармонической, такъ и ритмической“.

Сыгранная далѣе „Toccata“ op. 7 — варіаціонная, блестящая, виртуозная вещь. Op. 9 „Carnaval“—снова рядъ музыкальныхъ характеристикъ, типическихъ личностей, встрѣчающихся въ маскарадѣ. „Онъ написанъ на 4-хъ нотахъ сказалъ А. Г.: A, Es, C, H, что̀ составляетъ слово Asch—названіе деревни, гдѣ жилъ Шуманъ“.

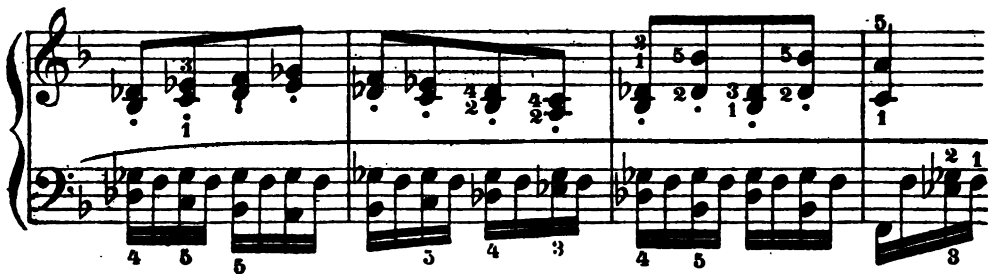
Вотъ какъ пояснилъ каждую ихъ часть А. Г.: „1) „Préambule“—интродукція, изображаетъ блестящій, освѣщенный залъ, по которому взадъ и впередъ мелькаютъ маски. Все куда-то стремится, но куда и зачѣмъ неизвѣстно. Затѣмъ начинаютъ выдѣляться различныя маски. 2) „Pierrot“—вы всѣ знаете Pierrot—неуклюжая маска въ бѣломъ костюмѣ, съ длинными рукавами и въ остроконечной шляпѣ, неловко, автоматически размахи-

вающій руками и дѣлающій неуклюжіе шаги. 3) „Arlequin“ — въ пестромъ костюмѣ „collant“ съ бичемъ въ рукѣ, въ полумаскѣ; онъ идетъ все время въ припрыжку и бьетъ бичемъ направо и налѣво. 4) „Valse noble“, 5) „Eusebius“, 6) „Florestan“, 7) „Coquette“, конечно кокетничающая съ мужчиной. 8) „Replique“ — отвѣты мужчины на ея вопросы. 9) „Sphinx“ задающая загадки, за не отгадываніе которыхъ въ древности бросали въ пропасть. Тутъ загадка основана на четырехъ нотахъ, являющихся въ различныхъ переложеніяхъ. 10) „Papillon“— опять новая маска. 11) „Lettres dansantes“—фигуры, замаскированныя въ этихъ же буквахъ. 12) „Chiarina“— его жена. Онъ не совсѣмъ-то доволенъ, увидѣвъ ее въ маскарадѣ; это страстная вещь, очень печальная. 13) „Chopin“—болѣзненный, изящный, съ отпечаткомъ утонченнаго аристократизма; 14) „Estrelle“—маска, дѣлающая сцену ревности; 15) „Reconnaissance“—маска, которая его интригуетъ; 16) „Pantalon et Colombine“—два контраста. Онъ флегматически сдерживаетъ все время ея горячіе порывы и наконецъ достигаетъ этого. 17) „Valse allemande“—очень скорый; среди него является 18) „Paganini“ — страшно худой, съ длинными черными волосами, производящій діавольское впечатлѣніе. Съ его появленіемъ вальсъ прекращается, по его уходѣ—возобновляется. 19) „Aveu“—признаніе; тутъ нечего разсказывать—все понятно! 20) „Promenade“—гуляніе съ масками въ маскарадѣ; 21) „Pause“—время, когда оркестръ перестаетъ играть и передъ началомъ танца происходитъ переполохъ; 22) „Marche des Davidsbündler contre les Philistains“. Здѣсь разумѣются Филистеры, изображенные „Grossvater'омъ“. Послѣ ожесточенной борьбы они изгоняются“.

„Карнавалъ этотъ,—сказалъ А. Г.,—по красотѣ и характеристичности, просто геніальное произведеніе, но оно еще молодое, веселое, отъ него дышетъ свѣжестью. До сихъ поръ всѣ сочиненія были въ небольшихъ колѣнныхъ складахъ, тактахъ 16, иногда и 8.

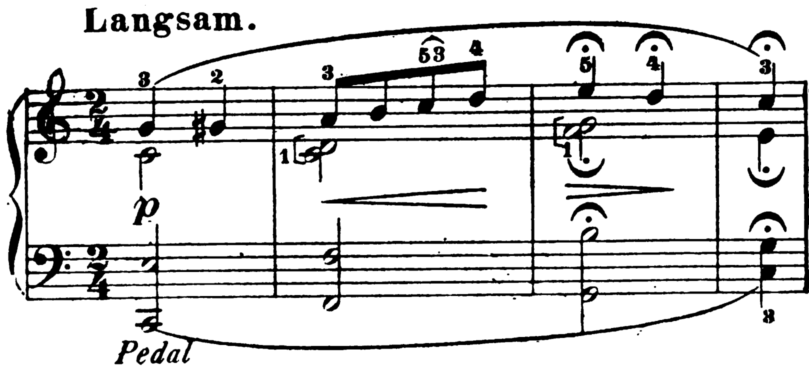
„Теперь перейдемъ къ первому большому, въ смыслѣ формы, произведенію: „Sonate Fis-moll“ op. 11. Это чудесная вещь, но тоже писанная не на тѣхъ основаніяхъ, которыя требовались для сонатъ. Нужно поближе познакомиться съ ней, чтобы постичь ея красоты. Тогда она будетъ нравиться все болѣе и болѣе“.

„Acht Fantasiestücke“ op. 12, сыгранная А. Г. вслѣдъ за сонатой, совсѣмъ фантастическая, но популярная вещь. Она состоитъ изъ 8 пьесъ: 1) „Des Abends“, 2) „Aufschwung“—замѣчательное по полету; 3) „Warum“—психологическая вещь, къ которой, по словамъ лектора, могутъ быть примѣнены слова Шиллера: „это вопросъ, заданный судьбѣ“; про 4) „Grillen“ А. Г. сказалъ: „Причуды, капризы“; про 5) „In der Nacht“: „Это чудная картина! Облачная ночь, бушуетъ вѣтеръ, а затѣмъ начинается легкій вѣтерокъ, предвѣщающій дождь. А вотъ и дождь начиналъ накрапывать“:

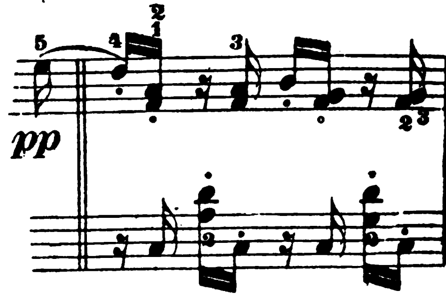


„Эта картина природы рисуетъ аналогичное состояніе души“. Про 6) „Fabel“, А. Г. сказалъ: „здѣсь“—можно подразумѣвать басню: „Стрекоза и Муравей“.

„Муравей“:

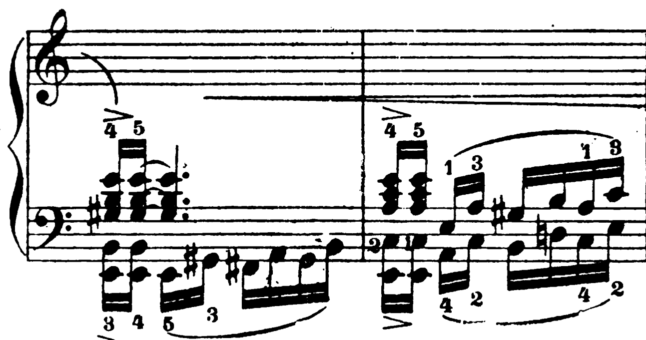


„Стрекоза:“

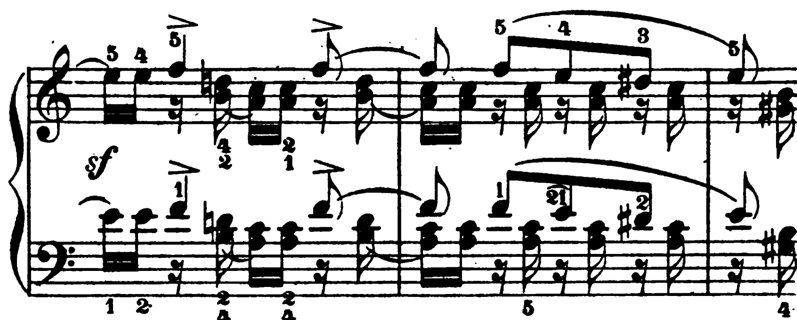




„Зима катитъ въ глаза:“



„Не оставь меня кумъ милый:“



7) „Traumeswirren“ и 8) „Ende vom Liede“ — „конецъ вообще, а не только пѣсни. „Coda“ тутъ удивительная!“ воскликнулъ лекторъ.

Послѣднимъ номеромъ въ этотъ вечеръ были сыграны Op. 13 „12 Etudes symphoniques en forme de Variations“. „Симфоническими они называются потому, — сказалъ А. Г., — что въ нихъ много эффектовъ, напоминающихъ по звучности эффекты оркестровъ; этюды эти (варіаціи на тему) доведены Шуманомъ до совершенства“.

Двадцать-пятая лекція — 3-го марта.

„Прошлый разъ я Вамъ игралъ „Etudes symphoniques",—началъ А. Г. 25-ю лекцію,—„и замѣтилъ, что Бетховенъ довелъ варіаціи до наибольшей высоты; Шуманъ же чуть ли не дальше пошелъ въ своихъ „Etudes Symphoniques". Техника обогатилась; инструментъ сталъ совсѣмъ другимъ. Я думаю, что „симфоническими" Шуманъ назвалъ эти этюды потому, что хотѣлъ подобрать для каждой варіаціи подходящую звучность инструмента".

Послѣ этихъ нѣсколькихъ словъ, относившихся къ прошедшей лекціи, А. Г. сыгралъ „Kreisleriana". Эта вещь заимствована изъ сказокъ Гофмана, (Johann Kreisler), это тѣ же Флорестанъ и Эузебій; одна натура страстная, порывистая, сильная; другая—тихая, мечтательная. По мнѣнію Рубинштейна, это чуть ли не лучшая изъ мелкихъ вещей Шумана.

Изъ большихъ вещей въ сонатной формѣ, А. Г. считаетъ самой замѣчательной „Fantaisie C-dur" op. 17, играя которую можно замечтаться, по его словамъ.

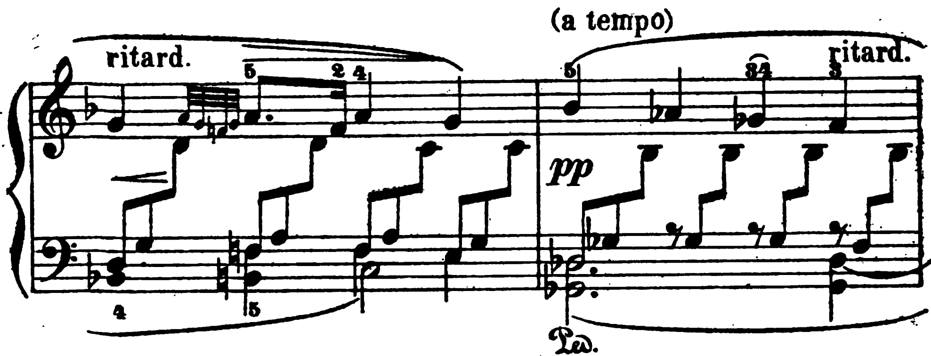
„По формѣ эта вещь дѣйствительно замѣчательная. Впрочемъ у Бетховена и Шумана все самое замѣчательное"—прибавилъ А. Г. и перешелъ къ „Arabeske", которыя написаны любимой Шуманомъ двухколѣнной формой и названы такъ вслѣдствіе характерныхъ своихъ украшеній, какъ бы аналогичныхъ съ украшеніями, которыми изобилуетъ арабская архитектура.

Приступая къ „Humoreske", А. Г. замѣтилъ, что характеръ ихъ мѣняется необыкновенно рѣзко, переходя внезапно отъ драматической страсти или героическаго настроенія къ веселому и лирическому, и тутъ же, играя,

указалъ эту особенность въ № 2, и на 6-мъ, гдѣ послѣ очень высокой мысли внезапно является странная шутка и наоборотъ.

За „Humoreske“ слѣдовали „Novelletten“, что, значитъ разсказы, маленькія повѣсти. А. Г. сыгралъ всѣ пять номеровъ.

О средней части первой онъ замѣтилъ, „что это прелестная модуляція, что она напоминаетъ второе тріо“:



о 2-й вещи, „что въ этой повѣсти, вѣроятно, разсказывается что-нибудь живое, такъ какъ въ ней много странныхъ переливовъ настроенія, которые вообще Шуманъ очень любилъ“. А. Г. сказалъ, что 5-ю играетъ для того, чтобы показать, насколько трудно писать програмную музыку. „Эта повѣсть начинается полонезомъ, затѣмъ наступаетъ что-то таинственное, и потомъ все наигрывается однообразная „polacca“.

„Съ этимъ никакъ нельзя ужиться, не понимаешь въ чемъ дѣло, — продолжалъ онъ;—тогда какъ каждая часть въ отдѣльности прелестныя вещи. Но само собою разумѣется, Шуманъ имѣлъ полное право писать, какъ ему хотѣлось“.

О сонатѣ G-moll № 2 ор. 22 лекторъ сказалъ, что „это извѣстная вещь, ея скерцо очень лаконическое, но она вообще не такъ красива, какъ первая, хотя написана въ болѣе строгой сонатной формѣ“.

„Nachtstücke“ ор. 23, исполненныя вслѣдъ за сонатою „не таковы, какъ мы привыкли слышать“; —сказалъ А. Г.—„онѣ не сентиментальны и являются скорѣе изображеніемъ того, что можетъ происходить въ жизни ночью“.

„Третій номеръ этихъ „Nocturnes“ очень веселая вещь,—говорилъ лекторъ—первый—родъ марша, тогда какъ послѣдній скорѣе подходитъ подъ тотъ родъ „Nocturne“, который мы себѣ обыкновенно представляемъ“.

На этомъ и закончилась лекція.

Двадцать-шестая лекція — 10-го марта.

26-я лекція была преимущественно посвящена Шуману; въ концѣ ея А. Г. перешелъ къ Шопену. Началъ онъ съ 26-го opus'a „Faschingsschwank aus Wien“, (масляничныя шутки). Въ первой изъ нихъ „Allegro“ проявляется огромная веселость уличной толпы, во второй— „Romanze“ много интимнаго, въ ней какъ будто маска въ восточномъ костюмѣ горюетъ о комъ-нибудь; третья— „Scherzo“ отличается необыкновенною веселостью, рѣдко встрѣчающеюся у Шумана необузданностью. Въ четвертой—„Intermezzo“ лекторъ указалъ на драматизмъ и удивился, какъ оно попало сюда; представляя изъ себя чудную и единственную драматическую вещь во всѣхъ сочиненіяхъ Шумана, оно ни къ юмору, ни къ веселости не подходитъ. „Въ „finale“ пятой — опять эта весе-

лость,—говорилъ Рубинштейнъ—этотъ уличный шумъ, все то, что на улицѣ можетъ встрѣтиться".

Далѣе А. Г. сыгралъ „Drei Romanzen" сказавъ, что второй Fis-dur—„лирическая, чисто Шумановская вещь", „чудный H-dur—драматическій". Изъ op. 32 „Vier Clavierstücke" лекторъ исполнилъ „Gigue" въ ритмѣ, какого мы давно не слышали, и „Fughette" G-moll. За Ор. 32, онъ игралъ нѣсколько номеровъ изъ „Waldscenen" op. 82 (лѣсныя сцены). „Все сочиненіе я Вамъ играть не буду,—сказалъ А. Г. — въ нихъ рѣчь идетъ объ охотничьихъ похожденіяхъ и обо всемъ томъ, что встрѣчается въ лѣсу, но вотъ „Einsame Blumen" (одинокіе цвѣты), полная граціи вещь, „Vogel als Prophet" (птичка, предвѣщающая хорошую погоду) милая вещица, „Verrufene Stelle" (проклятое мѣсто)". А. Г. прочелъ стихотвореніе, на которое эта вещь была написана: „Здѣсь ростутъ высокіе цвѣты, блѣдные, какъ смерть; одинъ лишь между ними багровымъ цвѣтомъ горитъ. Не солнце его окрасило; солнечные лучи никогда сюда не проникали; цвѣтъ этотъ дала ему земля, напитанная человѣческою кровью".

За этими произведеніями слѣдовала милая вещица „Novelletes" № 9 изъ „Bunte Blätter", потомъ нѣсколько номеровъ изъ „Albumblätter" (Альбомные листы). Они состоятъ изъ 20 номеровъ. 2-й номеръ „Leides Ahnung" (предчувствіе горя) — особенно хорошо передаетъ настроеніе, которое оно рисуетъ. „Ländler"—тихій народный вальсъ, „Schlummerlied" — очень извѣстная вещь, „Phantasiestück"—очень граціозная".

Приступая къ op. 15 „Kinderscenen" (Дѣтскія сцены), А. Г. сказалъ: „Вотъ родъ творчества, который создалъ Шуманъ. Это—дѣтскій міръ. Не то, чтобы дѣти могли

его играть, а просто ихъ міръ, все, что ихъ касается. Шуманъ страшно много писалъ въ этомъ родѣ. Вѣроятно, въ этихъ вещахъ онъ имѣлъ въ виду ребенка 6-ти или 7-ми лѣтъ, не выше". А. Г. исполнилъ всю тетрадь „Kinderscenen" op. 15. О № 4 „Изъ чужихъ странъ" онъ сказалъ „Странная вещь", о „Bittendes Kind" (просьба дитяти), — „точно и видишь этого маленькаго человѣка, который стоитъ и проситъ", о № 7 „Träumerei" (Грезы) — „самая извѣстная пьеса. Она переложена на всѣ инструменты, передѣлана на всѣ лады". А. Г. съигралъ „Am Kamin" (болтовня дѣтей у камина) „Ritter vom Steckenpferd" (рыцарь на конькѣ), въ которомъ замѣчательно вѣрно схваченъ дѣтскій порывъ, говорилъ онъ: „скачетъ, воображаетъ, что Сахару переѣзжаетъ". Въ „Fürchtenmacher" (пуганіе) „такъ и видѣнъ маленькій, котораго пугаютъ и онъ прячетъ головку въ колѣни матери. „Kind im Einschlummern" (ребенокъ засыпаетъ) прелестная, поэтическая мысль: вотъ ребенокъ засыпаетъ, продолжать больше нельзя и это видно по концу":



„Der Dichter spricht“ (разсужденіе поэта)“, здѣсь Шуманъ, вѣроятно, имѣлъ въ виду себя“.

„Шуманъ былъ геніальный человѣкъ въ маленькихъ вещахъ“,—продолжалъ Рубинштейнъ. „Я его этимъ нисколько не обижаю, такъ какъ онъ, дѣйствительно, не имѣлъ хорошаго вліянія на фортепіанную музыку. Она измельчала. Его послѣдователи или оставили совсѣмъ большія формы, или недостаточно ихъ высказали. Они нашли, что крупныя формы не нужны. Можно было бы много и долго говорить на эту тему, но будемъ молчать, чтобы гусей не раздразнять. Шуманъ очень любилъ предъемы (задержки) и злоупотреблялъ однообразными ритмами. Его нужно любить, но и другихъ нужно высоко ставить.

„Теперь я вамъ сыграю очень интересную его вещь: „Studien für den Pedal-Flügel“, op. 56. Эти этюды — чудесны, великолѣпны и замѣчательны тѣмъ, что написаны въ канонической формѣ. Я стараюсь играть какъ-бы двумя клавіатурами. Басы—сильно, остальное - слабо. Удивительно красивая вещь! И не чувствуешь совсѣмъ эту скучную ученость канона. Каноновъ, которыхъ было бы такъ пріятно слушать, очень мало. Вотъ каноны *въ униссонъ*, *въ квинту*, *въ октаву*, предпослѣдній—чудесная, а послѣдній - великолѣпная вещь!“

Изъ шести этюдовъ А. Г. сыгралъ три и этими канонами покончилъ съ Шуманомъ и перешелъ къ Шопену.

„Личность Chopin (1809—1849),—сказалъ онъ,— замѣчательна во всѣхъ отношеніяхъ. Онъ — полякъ и писалъ субъективно, но его субъектомъ былъ весь народъ, который и поетъ его музыкой. Его натура была деликатная, онъ былъ болѣзненный, поэтическій артистъ.

держалъ себя далеко отъ общества, былъ всегда окруженъ приверженцами, большею частью дамами. Вліяніе его огромно, ему подражаютъ еще до сихъ поръ. Всѣ его рода сочиненій стали типичны: мазурки, ноктюрны, баллады. — Я вамъ буду играть его насколько можно больше, потому что нельзя его достаточно любить. Первыя его вещи слабѣе. Послѣ Шумана странно его играть сразу; тамъ гармонія разнообразнѣе, тутъ преобладаетъ ясность. Но это на первый взглядъ только, какъ будто недовольно интересно, вы сейчасъ же объ этомъ забудете".

Сыгравъ „Rondo" op. 1, А. Г. продолжалъ „Вотъ, видите, эта вещь довольно слабое произведеніе Шопена, сравнительно съ другими его вещами, но и тутъ особенная мелодичность и особенная техника; фортепьяно *особенно* звучно. Другіе сочинители писали оперы, симфоніи, квартеты, ораторіи. Одинъ Шопенъ писалъ почти, исключительно, для фортепіано. Исключеніемъ стоятъ только его 16 польскихъ романсовъ, віолончельная соната, написанная имъ въ память его друга Франкома и тріо, которому онъ самъ не придавалъ значенія: его можно, дѣйствительно, назвать *душою фортепьяно*".

„Я вамъ не играю варіаціи на Донъ-Жуана „La ci darem la mano", такъ какъ онъ ею отдалъ только дань своему времени и написалъ ее исключительно для публики. А вотъ „Rondeau à la Mazur" (op. 5). Это чудесная вещь. Конечно онъ поддавался вліянію времени, а это вліяніе требовало пассажей, которые собственно и не принадлежатъ его сочиненію. Что дѣлать, время глупое. А теперь, чтобы не слишкомъ много подъ рядъ играть мазурокъ, я вамъ сыграю два первыхъ ноктюрна". И А. Г. исполнилъ два номера изъ op. 9, посвящен-

наго г-жѣ Плейель. 1-й H-dur совершенно въ Шопеновскомъ родѣ и 2-ой Es-dur — очень извѣстный, заигранный и переложенный на всѣ инструменты.

Затѣмъ въ этотъ вечеръ лекторъ сыгралъ еще 9 мазурокъ ор. 6 и 7, причемъ сдѣлалъ замѣчанія только о 3-ьей, сказавъ, что „тутъ интересны гармоническіе ходы“, и о 5-ой, что „она очень извѣстна для пѣнія“.

Двадцать-седьмая лекція — 17-го марта.

„Въ прошлый разъ — началъ А. Г., — я сказалъ вамъ, что Шопенъ типиченъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ. То же можно сказать и о его этюдахъ. Теперь мы приступимъ къ нимъ. До него этюды писались, исключительно, для техники. Шопенъ же вложилъ въ нихъ душу и музыкальную мысль. Этого рода этюды вошли въ моду, начали писать цѣлыя поэмы, съ программами; такъ, нашъ знаменитый Гензельтъ писалъ массу програмныхъ сочиненій, этюдовъ, какъ напр. „Si oiseau j'étais“, „Orage, tu ne me saurais abattre“ и т. п. У Шопена вообще замѣчается отсутствіе особенныхъ названій, кромѣ тѣхъ, которыя даны по формѣ сочиненія, какъ, напр.: Valses, Mazurkas, Nocturnes, etc. Шопенъ былъ противникомъ программной музыки. Оно и лучше: фантазія свободнѣе безъ рамокъ, и композиторъ можетъ больше вложить въ свою музыку, если онъ не связанъ программой“.

Послѣ этого интереснаго вступленія А. Г. сыгралъ наиболѣе музыкальные этюды Шопена, дѣлая о каждомъ изъ нихъ самыя интересныя замѣчанія. Вотъ они. Объ „Etude № 1 C-dur“ ор. 10 онъ сказалъ: „Какой

полетъ! Здѣсь видна музыкальная мысль, а не только одна техника. За недостаткамъ времени намъ придется ограничиться только тѣми этюдами, которые выдаются своей музыкальностью".

Etude № 3. E-dur (mi-maj) op. 10.

„Какая должна была бы быть программа, чтобы объяснить этотъ этюдъ".

Etude № 5. Ges-dur (*sol^{b}-maj*). Ор. 10.

„Его называютъ „этюдъ на черныхъ клавишахъ". Это въ родѣ граціозной шутки. Если его транспонировать въ тонѣ G-dur, то онъ выйдетъ на бѣлыхъ клавишахъ. Для упражненія пальцевъ его очень хорошо играть и на бѣлыхъ, и на черныхъ клавишахъ".

Etude № 6. Es-moll (*mi^{b}-min*). Ор. 10.

„Тутъ положительно не знаешь, чему больше дивиться; красотѣ ли мелодіи или красотѣ гармоническихъ ходовъ. И это произведеніе не носило другого названія, какъ этюдъ. Въ пользу безпрограммной музыки говоритъ еще то, что словомъ нельзя того выразить, что выражено въ музыкѣ. Та музыка, которую можно объяснить словами, недостаточно высока".

Etude № 9. F-moll (*fa-min*). Ор. 10.

„Этюдъ этотъ полонъ драматизма и тоже не поддается описанію".

Etude № 11. Es-dur (*Mi^{b}-maj*). Ор. 10.

„Этюдъ этотъ великолѣпенъ по музыкѣ".

Etude № 12. C-moll (*do-min*). Ор. 10.

„Цѣлая драматическая поэма".

„Затѣмъ А. Г. исполнилъ „Variations brillantes" (sur Ludovic de Herold) ор. 12, сказавъ, что первыя варі-

аціи на „La ci darem la mano“ не стоило играть, такъ какъ онѣ болѣе формальныя.

„Варіаціи на тему Herold'а—гораздо музыкальнѣе— сказалъ онъ. — Это очень милыя вещицы и написаны онѣ въ томъ родѣ, какъ тогда писали. Странно, что у Шопена, подлѣ самыхъ глубокихъ вещей стоятъ такія, которыя бьютъ на эффектъ. Это, впрочемъ, можно объяснить тѣмъ, что онъ жилъ въ большомъ городѣ, въ Парижѣ, гдѣ, кромѣ своихъ близкихъ друзей, цѣнившихъ его музыкальныя произведенія, онъ долженъ былъ еще соображаться со вкусомъ публики, которая требовала виртуозности. Оттого и понятно, что, рядомъ съ этюдами, стоятъ варіаціи, а съ ними рядомъ опять такіе прекрасные ноктюрны“.

И А. Г. исполнилъ „Nocturne № 1 F-dur“ ор. 15, охарактеризовавъ его „мечтательнымъ“; затѣмъ очень извѣстный „Nocturne № 2 Fis-dur“ ор. 15, который онъ называлъ „милымъ, граціознымъ, прелестнымъ, любимымъ всѣми дамами“ и „Nocturne № 3 G-moll“ ор. 15, сказавъ, что онъ „дивный“, хотя „совсѣмъ непопулярный“.

За ор. 15, лекторъ исполнилъ 4 „Mazurs“ ор. 17 (B-dur, E-moll, As-dur и A-moll), замѣтивъ о послѣдней, „что она странно оканчивается секстаккордомъ“.

О сыгранномъ затѣмъ вальсѣ ор. 18 „Grande Valse brillante Es-dur“ А. Г. было замѣчено: „Это совсѣмъ салонный вальсъ; теперь этотъ родъ вальса пересталъ уже существовать. Всѣ прочіе его вальсы интересны въ музыкальномъ отношеніи. Очень интересно „Premier Scherzo H-moll“ Ор. 20. „Эта вещь двухколѣнная съ тріо, оттого она и названа „Scherzo“. Характеръ ея самый

драматическій. Замѣчательно, что 2-е скерцо E-moll еще болѣе драматично.

„Послѣ такихъ высокихъ мыслей, какъ это скерцо, переходимъ снова къ салонной музыкѣ. Вотъ что значитъ артистъ, живущій въ большомъ городѣ. Это „Andante spianato et Polonaise“ op. 22 очень блестящая, но ничего незначущая вещь.

Теперь я Вамъ сыграю „Ballade G-moll“ op. 23. Про балладу вообще можно сказать, что она выдумана Шопеномъ. Послѣ него много писалось балладъ, но мало въ нихъ говорилось. Баллада значитъ разсказъ. Сколько у Шопена въ балладѣ разсказовъ!“

Далѣе А. Г. сыгралъ 4 мазурки op. 24 G-moll, A-moll, As-dur и B-moll, причемъ о второй замѣтилъ, что она написана „на чистой греческой гаммѣ, очень оригинальная“, о 3-й „что въ ней чудный конецъ“ и о 4-й, что „это цѣлая поэма“.

Вечеръ кончился второй серіей этюдовъ Шопена. Op. 25, изъ которыхъ были сыграны „очень эффектный“, по словамъ лектора, № 1 As-dur, № 2 F-moll—„написанный гораздо труднѣе, чѣмъ его играютъ“, № 7 Cis-moll, о которомъ Рубинштейнъ воскликнулъ: „Подобнаго въ музыкѣ очень мало, развѣ только у Бетховена!“ Затѣмъ № 10 H-moll, № 11 A-moll и № 12 C-moll.

Двадцать-восьмая лекція — 24-го марта.

„Переходимъ къ сочиненіямъ, гдѣ видно, что Шопенъ болѣе и болѣе удаляется отъ вкуса публики и входитъ въ кругъ людей, которые могутъ его понять, сочиняя, исключительно, для себя и для этихъ лицъ“.

Такъ началъ 28 лекцію нашъ дорогой „maestro“.

„Видите, — продолжалъ онъ, — сыгравъ „Polonaise Cis-moll“ op. 29, цѣлый міръ отдѣляетъ этотъ „Polonaise“ отъ „Polonaise“ op. 22. Одинъ писанъ для публики, для славы, для того, чтобы нажить деньги, а другой для собственнаго наслажденія. О „Polonaise № 2 Es moll“ того же opus'а трудно сказать, какъ онъ хорошъ! Онъ драматиченъ, это цѣлая поэма, удивительная, великолѣпная вещь! Въ немъ Шопенъ дѣлается рапсодомъ своего народа. Не надо забывать, что Шопенъ былъ полякъ, жилъ въ Парижѣ въ изгнаніи, уѣхавъ изъ родины послѣ событій 30-ыхъ годовъ“.

Вслѣдъ за полонезомъ, А. Г. сыгралъ нѣсколько „Nocturnes“, замѣтивъ, что „играя много одного автора подъ рядъ, естественно встрѣчаешь вещи того же характера, такъ что, иногда, выходитъ монотонно, но съ этимъ ничего не подѣлаешь“.

О второмъ ноктюрнѣ Des-dur op. 27 лекторъ замѣтилъ, что „онъ выходитъ нѣсколько слащавъ послѣ перваго, но, тѣмъ не менѣе, прелестенъ“; а приступая къ прелюдіямъ, объявилъ, что это сочиненіе есть „uniqum“ и что его слѣдуетъ имѣть каждому музыканту на своемъ столѣ, наравнѣ съ “Wohltemperirtes Clavier“ Баха и съ сонатами Бетховена. „Это все самыя короткія вещи, но дивныя, божественныя! Какую изъ нихъ не играешь—забываешь весь міръ! И какое разнообразіе!“ съ увлеченіемъ говорилъ А. Г.

Какое наслажденіе было слушать игру Рубинштейна, который съ любовью и съ увлеченіемъ исполнялъ эти музыкальные перлы одинъ за другимъ, мимоходомъ пересыпая ихъ мѣткими замѣчаніями, указывая на поэтич-

ность во 2-ой и 5-ой прелюдіи, на граціозность въ 3-ьей, на величіе въ 9-ой. Говоря о 4-ой, онъ восклицалъ: „Это цѣлый реквіемъ!“ О 6-ой: „Играя ее забываешь весь міръ!“ О 7-ой и 11-ой „Прелесть!“ О 8-ой и 18-ой: „Какая драматичность!“ О 10-ой „это маленькій эскизъ“, о 14-й „вотъ короткая, но цѣлая картина“, о 20-ой „Это marche funebre“ въ 13 тактахъ!“ „Какая трагедія!“ (о 22-ой), „Настоящая драма“ (о 24-ой). О 15-ой А. Г. сказалъ:—„Объ этой прелюдіи сложились разныя легенды и дѣлались всевозможные комментаріи. Въ повторяющихся здѣсь нотахъ усматривали изображеніе дождя, кто видѣлъ тутъ падающія на крышу дождевыя капли, это цѣлый романъ. Но не въ подобныхъ объясненіяхъ дѣло, дѣло въ музыкѣ, а музыка удивительная! Играешь и не наиграешься. Эти вещи такъ коротки и между тѣмъ въ нихъ выступаетъ цѣлая картина. Чудно, чудно! Я думаю, что, если бы Шопенъ только эти прелюдіи и написалъ, то ему было бы уже безсмертіе вѣрное; но онъ много еще написалъ другого тоже безсмертнаго“.

А. Г. сыгралъ „Impromptu As-dur“ ор. 29, сказавъ: „это очень мило, но не такъ хорошо, какъ прелюдіи; затѣмъ 4 мазурки ор. 30: C-moll, H-moll, Des-dur и Cis-moll. Въ 9-ой мазуркѣ Des-dur онъ отмѣтилъ странное чередованіе мажора съ миноромъ. Про конецъ четвертой мазурки Cis-moll А. Г. сказалъ, что „онъ интересенъ своимъ беззаконіемъ, въ немъ странный ходъ квинты“:



„Но нельзя сказать, чтобы это было некрасиво“:

Избитый, заигранный „Scherzo B-moll“ ор. 3 А. Г. освѣжилъ своимъ исполненіемъ, потомъ исполнилъ два „Nocturnes“ ор. 32, замѣтивъ относительно перваго (H-dur), что въ немъ есть разныя препятствія для исполненія; неизвѣстно, слѣдуетъ ли его кончать въ минорѣ или мажорѣ и какъ именно желалъ авторъ. Правдоподобно, однако, что онъ предпочиталъ миноръ, потому что къ этому клонился весь трагизмъ этой вещи“.

Далѣе слѣдовали 4 мазурки ор. 33.—„Вторую играютъ съ большими прикрасами,—сказалъ А. Г. Такъ Таузигъ игралъ ее съ разными гаммами, но безъ прикрасъ гораздо красивѣе. Въ послѣдней есть 2 повторяющіяся ноты, которыя исполняетъ лѣвая рука. По ошибкѣ въ одномъ изданіи эти двѣ ноты были перенесены на октаву съ секстой ниже, что звучало крайне странно, хотя смыслу и не противорѣчило“.

Рубинштейнъ думаетъ, что „Trois valses brillantes“ As-dur A-moll и F-dur ор. 34, сыгранные имъ за мазурками, названы такъ по иниціативѣ издателя, потому что во второмъ изъ нихъ гораздо больше сердечности, чѣмъ блеску.

Сонатой B-moll, Si-min ор. 35, въ которой maestro удивительно изобразилъ похоронный маршъ, лекція была окончена при громкихъ рукоплесканіяхъ.

Двадцать-девятая лекція — 31-го марта.

Вечеръ начался съ „Impromptu Fis-dur“ ор. 36, по поводу котораго А. Г. разсказалъ, какъ онъ въ первый разъ въ жизни слышалъ Шопена, сыгравшаго ему именно этотъ „Impromptu“ въ 41 году, когда онъ еще ребенкомъ, 11-ти лѣтъ, былъ представленъ Шопену въ Парижѣ. „Это впечатлѣніе дѣтства было такъ сильно, — сказалъ А. Г., — что я запомнилъ не только личность Шопена, но и его комнату, и мебель, и весь его „entourage“. Это было въ rez-de chaussée rue Gronchet 5, недалеко отъ Madeleine; рояль Плейеля посреди комнаты былъ покрытъ зеленымъ сукномъ и на немъ стоялъ подарокъ Луи-Филиппа съ надписью: „Cadeau du rois Louis Philippe à m-r Chopin“. Я все это какъ теперь помню“.

Затѣмъ Рубинштейнъ сыгралъ „Nocturne G-moll“ ор. 37, „Ballade F-dur“ ор. 38, удивляясь разнообразію творчества и богатству этого композитора.

„Перевернемъ 6 страницъ изъ Шопена, и нужно все играть, такъ всѣ вещи хороши. Это не то, что у другихъ композиторовъ одну хорошую вещь нужно выбирать изъ другихъ, — здѣсь все хорошо“.

Приступая къ 2-мъ полонезамъ A-dur и C-moll ор. 40, А. Г. сдѣлалъ очень интересное замѣчаніе, которое онъ назвалъ опять своимъ парадоксомъ: „Прошлое и настоящее народа польскаго вполнѣ выражено въ этомъ сочиненіи,—сказалъ онъ.—Дѣйствительно, первый

полонъ жизни, энтузіазма, огня; второй представляетъ картину подавленности, унынія и тоски. И находятся люди, какъ, напр., Гансликъ, которые хотятъ увѣрить, что въ музыкѣ нѣтъ характеристики! Мнѣ кажется, что яснѣе говорить, чѣмъ эти 2 полонеза, невозможно!"

За полонезами лекторъ исполнилъ четыре „Mazurkas" op. 41. Про № 2 онъ сказалъ: — „Ахъ, какъ хорошо!" — Про 3-ій H-dur — „obertas", что значитъ *крестьянскій танецъ*: „Оригинальная, чудесная вещь!" Про вальсъ As-dur op. 42, который съигралъ вслѣдъ за ними: „Милый вальсъ! Очень, очень интересная, прелесть, какая милая вещь!" „Tarantella As-dur" op. 43, по мнѣнію лектора, „музыкальна и очень мила, безъ обычной пошлости. Итальянцы никогда не воображали, что есть столько красивыхъ мелодій", проиронизировалъ, при этомъ, Рубинштейнъ.

„Polonaise Fis-moll" op. 44, можно назвать „Polonaise-Fantaisie", сказалъ онъ. „Совершенная фантазія уже тѣмъ, что посреди полонеза является мазурка. „Prélude Cis-moll" op. 45, — красивѣйшая вещь! Какая чудная мечтательность!"

Третья „Ballade As-dur" op. 46 — „итальянская, потому что всѣ мотивы въ итальянскомъ характерѣ".

Были сыграны еще 2 „Nocturnes" C-moll и Fis-moll op. 48 „Fantaisie F-moll" op. 49, въ концѣ которой maestro сдѣлалъ отъ себя прибавку, сказавъ: — „Вамъ я не совѣтую такъ играть. Я — старый инвалидъ, а Вы играйте какъ написано".

Играя затѣмъ 3 „Masurkas" op. 50, А. Г. говорилъ: „это (2-ая — As-dur) хороша по мелодіи, эта (C-moll — 3-ья) — по фактурѣ. Шопенъ дѣлаетъ изъ нихъ

цѣлое сочиненіе, въ которомъ отъ мазурки остаются только тактъ и ритмъ. Гармоническіе ходы въ ея концѣ немножко „tourmentés“, но тѣмъ не менѣе красивы“.

Затѣмъ были сыграны „Impromptu Ges-dur“ op. 51, „4-me Ballade F-moll“ op. 52 и „Berceuse Des-dur“ op. 57, которую, какъ сказалъ лекторъ, часто играютъ правой рукой и для того, чтобы много выражать, тогда какъ эта вещь не болѣе, какъ *мысли ребенка* — пухъ, и чрезмѣрная выразительность совсѣмъ тутъ неумѣстна.

А. Г. не поспѣлъ и въ этой лекціи закончить Шопена и отложилъ этотъ конецъ до Ѳоминой недѣли.

Тридцатая лекція — 14-го апрѣля.

„Продолжаемъ Шопена,—началъ А. Г.—Онъ имѣлъ рѣдкое качество сочинителя. Онъ оцѣнилъ свои силы. Почти всѣ другіе сочинители писали для всѣхъ инструментовъ. Онъ, единственно, сочинялъ для фортепьяно. За исключеніемъ одной сонаты съ віолончелью, написанной имъ въ память своего друга Франкома, одного тріо, на которое онъ обращалъ очень мало вниманія и затѣмъ 16 польскихъ романсовъ, онъ все остальное сочинялъ для фортепьяно. Вотъ отчего онъ былъ геніемъ этого инструмента, въ полномъ смыслѣ слова „le génie de l'instrument“ и отчего каждая его нота дорога намъ и мы должны его ближе изучать“.

Лекторъ сыгралъ 2 „Nocturnes“ op. 55, замѣтивъ о первомъ: „Странно, что съ этимъ „Nocturne F-moll“ прекращается его страдальческая, трогательная нота. Мы дальше уже не встрѣтимъ этихъ акцентовъ. Теперь выступитъ большая мечтательность, а затѣмъ довольно

странное стремленіе къ энгармоническимъ и гармоническимъ модуляціямъ. Вотъ, напр., „Nocturne C-moll“ (второй изъ op. 55) и обрисовываетъ это настроеніе“.

Затѣмъ слѣдовали 3 „Mazurkas“ op. 56. О первой, H-dur, лекторъ сказалъ, что это „чудная“ вещь и указалъ на гармоническій оборотъ, о 2-ой C-dur — обертасъ, рельефное русское слово „здорово“, о 3-ей, C-moll, что „она тоже очень интересна въ гармоническомъ отношеніи“.

Потомъ была исполнена „Sonate H-moll“ op. 58, много игранная, хотя менѣе, чѣмъ первая B-moll. „Чудесная вещь, — говорилъ А. Г., — второй мотивъ стоитъ всего золота Перу. Какая разработка! Что ни тактъ, то красивыя модуляціи, хотя и болѣзненныя. Но второй мотивъ все выкупаетъ. Какъ странно, что онъ кончаетъ эту I-ую часть безъ заключенія. Это показываетъ, что соната, въ смыслѣ сочиненія, не совсѣмъ сообразна. „Scherzo“ — лаконическое, въ немъ почти только двѣ части. 2-ая его часть мечтательная, красивая, но не серьезная. Это не есть скерцо, оно скорѣе родъ „Impromptu“. „Largo“ — чудесная вещь, мечтательная, но сколько тутъ модуляцій! Послѣдняя часть тоже хороша, но странно, что сильный мотивъ ведетъ къ пассажамъ“.

За сонатой слѣдовали 3 „Mazurkas“ op. 59, по случаю которыхъ А. Г. припомнилъ свое посѣщеніе Мендельсона, къ которому, живя въ Берлинѣ, онъ съ покойнымъ братомъ Николаемъ Григорьевичемъ въ 45 году ходилъ обыкновенно по воскресеньямъ. „Въ то время Штернъ открылъ музыкальный магазинъ и просилъ Шопена прислать ему что-нибудь. Ну вотъ

онъ и прислалъ Мендельсону эти мазурки въ то воскресенье, когда мы были у него: Мендельсонъ намъ ихъ и сыгралъ тутъ же".

„Вотъ она страсть Шопена, воскликнулъ А. Г., играя мазурку Des-moll. Этотъ ходъ часто встрѣчается:



„Mazurka Fis-moll" тоже чудная! чудная!"

Далѣе А. Г. сыгралъ „Barcarole" op. 62, 2 „Nocturnes" (H-dur и E-dur) op. 62, о первомъ изъ которыхъ замѣтилъ, что Шопенъ — „упивался фортепіанной прелестью".

Очень извѣстныя 3 „Mazurcas", H-dur, F-moll и Cis-moll op. 63, 3 „Valses", Des-dur, Cis-moll, As-dur op. 64, первый изъ которыхъ знаютъ всѣ наизусть. „Fantaisie Impromtu Cis-moll" op. 66 были сыграны одно за другимъ.

Потомъ А. Г. сказалъ, что пропуститъ многое изъ посмертныхъ сочиненій Шопена и сыграетъ только „Polonaise" B-dur op. 71, сочиненный Шопеномъ, вѣроятно, въ юности. Слѣдующею и послѣднею вещью была от-

мѣчена „La Methode des Methodes“, изъ которой сыграны 2 номера. „As-dur еще лучше F-moll! воскликнулъ А Г.! Удивительно! правда? Чудно! Дивно! Ничего лучше сочинить нельзя“.

Этотъ вечеръ и разборъ Шопена А. Г. закончилъ слѣдующими словами: „Я скажу вамъ по поводу Шопена еще два своихъ парадокса. Первый—что, по моему мнѣнію, съ Шопеномъ прекратилось музыкальное творчество и второй—что еслибы Россія, завоевавъ Польшу, ничего другого не пріобрѣла, кромѣ права называть Шопена своимъ подданнымъ, то и этимъ можно гордиться“.

Тридцать-первая лекція — 21-го апрѣля.

„Жалѣю, что по недостатку времени я не могу представить вамъ полную картину музыкальнаго творчества, началъ А. Г., садясь за фортепьяно. Я долженъ оставить въ сторонѣ даже такихъ личностей, которыя имѣли большое вліяніе въ свое время. Вліяніе это — виртуозная часть. Началось оно съ Клементи, Штейбельта, Дуссека, Гуммеля, Фильда, Мошелеса, Калькбреннера, Герца. Къ этой группѣ принадлежатъ также Тальбергъ и Листъ.

Виртуозными вещами слѣдуетъ назвать тѣ сочиненія, гдѣ техника стоитъ выше творчества, гдѣ проявляется стараніе блеснуть, умѣніе преодолѣть трудности.

Это направленіе имѣло нѣкоторое значеніе, оно обогатило музыку. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ—удивительно, что оно, въ свое время, могло такъ безраздѣльно царить. Публика вполнѣ удовлетворялась этимъ искусствомъ.

Тѣ музыканты, которыхъ мы слышали, были въ забвеніи, на нихъ обращали мало вниманія. Только самая развитая часть публики оцѣнивала великихъ композиторовъ, но тогда ея было мало, да и теперь, впрочемъ, немного. Такъ что Шуманъ только въ 60-хъ годахъ, т.-е. почти „третьяго дня", началъ пріобрѣтать извѣстность, а Шопенъ только посредствомъ Листа вошелъ въ публику, оставаясь прежде только въ кругу музыкантовъ, тогда какъ масса имѣла дѣло только съ виртуозами. Мошелесъ, Калькбреннеръ, Герцъ, были ничто иное, какъ бѣганіе по фортепіано взадъ и поперекъ. Опера преобладала. Это понятно. Тогда были пѣвцы: Тамберликъ, Рубини, Лаблашъ, Персіани и др. Исполнители въ концертахъ непремѣнно должны были брать мотивы изъ итальянскихъ оперъ, слѣдствіемъ чего явилось безконечное число варіацій.

Thalberg (1812—1871) былъ первымъ композиторомъ этого рода, у котораго замѣчается нѣкоторое творчество. У него появляются иногда 2 мотива. Это считалось тогда такимъ колдовствомъ, что хлопали и приходили въ неистовый восторгъ. Насъ это уже не удивляетъ. Тальбергъ далъ новую эру техникѣ своими „Фантазіями", которыя явились революціонными сочиненіями".

А. Г. исполнилъ три фантазіи Тальберга. Опера „Моисей", по словамъ лектора, была очень тогда любима; особенно „La preghiera" (молитва). „Этимъ переложеніемъ Тальбергъ сдѣлалъ переворотъ въ фортепіанной музыкѣ. Въ ней являются новыя мысли: мотивы съ аккомпанементомъ и арпеджіями. Этотъ эффектъ былъ настолько новъ, что не хотѣли вѣрить, чтобъ его сочинилъ Тальбергъ и говорили, что онъ подра-

жаетъ арфисту Брантъ Альварсу, что было совершенно невѣрно, такъ какъ арпеджіо на арфѣ играютъ гораздо скорѣе.

Въ фантазіи на оперу „Сонамбула" Беллини тоже встрѣчаются нововведенія — ходы въ октавахъ. Мелодія въ аріи тенора перенесена изъ малой и первой октавы въ болѣе высокія".

Фантазія на оперу „Донъ Жуана" Моцарта очень эффектна и популярна. „Вотъ этотъ менуэтъ посреди гаммъ, сказалъ А. Г., считался прежде громаднымъ эффектомъ. Странно, что 1-ая половина этой фантазіи совсѣмъ не относится къ оперѣ Донъ Жуанъ; это собственное вдохновеніе Тальберга: только намекъ на Церлину. Серенада, которую поетъ Донъ Жуанъ, переложена на сопрано. Вотъ какъ тогда пренебрегали музыкальностью, а главною цѣлью было — блеснуть. Въ то время публика поражалась, — считая невозможнымъ одновременное исполненіе темы и аккомпанемента. Тальбергъ доказалъ, что это можно сдѣлать даже одной рукой, и его возвеличили и обожали.—Но перейдемъ теперь къ его оригинальнымъ произведеніямъ.

„Одно изъ самыхъ извѣстныхъ есть это „Andante" (Des-dur). Я разскажу вамъ по поводу него слѣдующій случай, бывшій съ Листомъ въ Вѣнѣ. Тальберга очень любили въ высшемъ обществѣ; однажды въ концертѣ Листъ предложилъ публикѣ выбрать тему для импровизаціи; въ пику ему, такъ какъ онъ терпѣть не могъ Тальберга, публика выбрала это „Andante" и другую тему Бетховена. И вдругъ Листу вздумалось играть мелодію этого „Andante" въ ритмѣ вальса... двумъ

фортепіанистамъ, одновременно, невозможно существовать!..“

За этимъ „Andante“ Рубинштейнъ сыгралъ „Etude-Es-dur“, замѣтивъ, что тутъ техника играетъ большую роль.

„А вотъ интересный этюдъ для „tremolo„ (Etude C-dur), это очень замѣчательная вещь съ технической стороны“, сказалъ А. Г.

„А этотъ самый популярный этюдъ, но и самый ординарный (Etude A-moll); одна нота повторяется разными пальцами. Что тогда дѣлалъ профессоръ, то въ настоящее время дѣлаетъ шарманка“.

„Теперь, продолжалъ А. Г. мы приступаемъ къ очень интересной во всѣхъ отношеніяхъ личности. Это— Liszt (1811—1886). Онъ былъ обворожителенъ физически и нравственно. Физически — красивый, съ головой, похожей на Данта, нравственно - обворожительно любезный, при фантастичномъ полетѣ игры, какъ никто до него не игралъ, какъ никто никогда не будетъ играть. Такое совершенство исполненія немыслимо больше. Говорю я вамъ это, во первыхъ, потому, что это такъ, а во вторыхъ потому, что личность его и игра отразились на его сочиненіяхъ. Съ самаго дѣтства его баловали самыя значительныя личности, женщины и мужчины окружали его, боготворили. Его появленіе подавляло все окружающее общество, что выработало въ немъ рисовку. Онъ рисовался въ обществѣ, въ исполненіи, рисовался передъ Богомъ въ религіи, рисовался въ лирикѣ, такъ что, наконецъ, его сентиментальность дошла до каррикатурности. И странно, что нигдѣ Листъ не пустилъ такихъ глубокихъ корней, какъ у насъ, въ Рос-

сіи. Въ молодежи, никогда его не слышавшей, только и говорятъ о его сочиненіяхъ, и это очень бѣдственно для нея. Я ставлю очень высоко его поэтичность, артистичность, виртуозность, но нахожу, что иногда — это каррикатура".

А. Г. сыгралъ три этюда Листа. „Этюдъ „Мазепа" былъ впослѣдствіи переложенъ Листомъ для оркестра,— сказалъ онъ. — Это написано на извѣстную легенду, какъ ревнивый мужъ привязалъ Мазепу къ хвосту дикаго коня; и тутъ именно изображается этотъ дикій бѣгъ лошади, почему то, впрочемъ, съ остановками. Странно, что бѣгъ лошади изображенъ у Листа постоянно мѣняющимся ритмомъ.

„Vision Eroica" также очень замѣчательное, по фантастичности и по силѣ сочиненіе. Здѣсь энергія, страстность фантазіи и рядомъ граціозность и легкость".

„Etude Des-dur", продолжалъ А. Г. немного скромнѣе, но граціозная, прелестная вещь. Вы вообразите себѣ чудесный профиль, волосы, красивыя руки, глаза, поднятые къ небу. Конечно, никто не устоитъ. Я вамъ говорю, наружность много, много значитъ!..

„Ну а для этой вещи (Ricordanza) нужно тоже имѣть пальцы безъ костей...".

Лекцію А. Г. закончилъ этюдомъ „Harmonie du soir".

Тридцать-вторая лекція — 28-го апрѣля.

Лекція началась этюдомъ Листа, при чемъ А. Г. сказалъ: „Въ прошлый разъ я успѣлъ сыграть только нѣсколько этюдовъ Листа, самыхъ замѣчательныхъ по моему въ отношеніи техники, фантазіи и фортепіаннаго

творчества. Очень жаль, что мы не поспѣли пройти другіе его этюды, какъ, напр., „Waldesrauschen“ „Gnomenreigen“ и др.

„Теперь приступимъ къ „Sonate H-moll“, посвященной Шуману. Это самое его серьезное произведеніе, серьезное по названію. Соната требуетъ нѣкотораго классицизма, признанія формы, а ничего подобнаго въ сонатѣ Листа нѣтъ. Онъ тогда задавался новой формой, состоявшей въ томъ, чтобы цѣлую сонату написать однимъ мотивомъ. Въ этой сонатѣ, напр., столько различныхъ настроеній и все одинъ мотивъ; то онъ драматическій, то граціозный, то сентиментальный. Тутъ теряется значеніе сочиненія, а дѣлается болѣе или менѣе „импровизація“.

А вотъ это милая вещь: „Années de pélerinage“: 1) Au lac de Wallenstadt, 2) Pastorale, 3) Au bord d'une source, 4) Eglogue, 5) Le mal du pays): маленькія пасторали, воспоминанія о его путешествіи по Швейцаріи. Вторая изъ нихъ „Pastorale“ была создана Листомъ подъ впечатлѣніемъ пасущихся въ горахъ Швейцаріи стадъ, колокольчики которыхъ производятъ самые своеобразные звуковые эффекты. Далѣе эти „Années de pélérinage“ идутъ изъ Швейцаріи въ Италію. Въ „Sonnetto 123 del Petrarco“ Листъ описываетъ впечатлѣніе, которое на него и произвелъ 123-й сонетъ Петрарки. Эти вещи имѣютъ характеръ экстатическій“.

„А вотъ еще болѣе экстатическая вещь „Harmonies religieuses et poétiques“, навѣянная стихами Ламартина. Изъ этихъ произведеній я сыграю вамъ „Bénediction de Dieu dans la solitude“, показывающее до чего человѣкъ можетъ наэлектризоваться.

Вотъ это немного проще: 3 „Consolations“. Но вотъ тутъ мелодія съ большимъ интерваломъ, это — ложное вдохновеніе“.

За ними слѣдовали очень милый и граціозный „Valse impromptu„ и „Galop chromatique“. „Листъ игралъ эту вещь въ каждомъ городѣ въ каждомъ концертѣ. Это, какъ говорится, былъ его „Cheval de bataille“,—говорилъ лекторъ.—Но оно очень мило въ гармоническомъ отношеніи“.

„Теперь мы перейдемъ къ тогдашней концертной литературѣ, къ фантазіямъ на мотивы изъ оперъ. Это очень дешевый родъ творчества—фантазіи на чужія темы. Но публика стремилась слушать ихъ, наслаждалась и составляла славу артиста“.

А. Г. сыгралъ фантазію Листа на мотивъ изъ оперы „Сонамбула“ Беллини и затѣмъ Фантазію на оп. „Донъ-Жуанъ“ Моцарта, которая, по его словамъ, можетъ считаться „фантазіей между фантазіями, какъ 9-я симфонія Бетховена симфонія между симфоніями“.

Послѣдними номерами въ этотъ вечеръ были исполнены 4 транскрипціи Листа на произведенія Шуберта „Auf dem Wasser zu singen“, „Ständchen von Shakespeare“, „Erlkönig“ и „Valse A-dur“ (изъ Soirées de Vienne). Играя „Erlkönig“ А. Г. замѣтилъ, что это переложеніе „геніально“, что оно „нагляднѣе обрисовываетъ личности царя, отца и ребенка, чѣмъ это сдѣлано въ оригиналѣ, несмотря на то, что тамъ слова, а здѣсь ихъ нѣтъ“.

„Чтобы не разставаться подъ этимъ тяжелымъ впечатлѣніемъ,—заключилъ лекторъ,—я сыграю Вамъ еще одинъ вальсъ Шуберта, тоже въ переложеніи Листа“.

Игра нашего дорогого учителя закончилась въ этотъ

вечеръ оглушительными аплодисментами. Затѣмъ ему былъ поднесенъ адресъ отъ дирекціи музыкальнаго общества и серебряная доска отъ профессоровъ и преподавателей консерваторіи съ вырѣзанными именами исполненныхъ имъ авторовъ и ихъ произведеній. На прочтенный адресъ А. Г. тоже отвѣтилъ небольшою рѣчью, въ которой сказалъ, что онъ „игралъ и будетъ играть весь свой вѣкъ“ и „не видитъ въ этомъ особенной заслуги, тѣмъ болѣе что даже не сыгралъ всего, что̀ хотѣлъ“. Потомъ, поясняя свою любовь къ старинной музыкѣ и обращаясь къ молодежи, продолжалъ: „Я старъ, я тоже подвигаюсь *туда*.... а потому понятно, если я больше люблю старыхъ композиторовъ. Вы же молоды, и я васъ не отвращаю отъ молодыхъ. Любите ихъ, изучайте, но не забывайте и *стариковъ*“!...



КАТАЛОГЪ

ПРОИЗВЕДЕНІЙ

А. Г. РУБИНШТЕЙНА.

СОДЕРЖАНІЕ.

Составленъ по каталогомъ Senff'a (Leipzig)—1889 года (Jubiläums-Ausgabe), Юргенсона (Москва) и другихъ—за послѣдующіе годы.

СПИСОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ А. Г. РУБИНШТЕЙНА

ПО OPUS'АМЪ.

Opus 1. Sechs kleine Lieder im Volksdialekt von Rud. Loevenstein: 1) Unerklärlich: „Weiss nit, weiss nit, was mir g'schehn". 2) Beim Fenstergehn: „Schlafst scho mei Greterl". 3) Liebeshändel: „Maderl mit dem golden Latz". 4) Das gebrochene Herz: „I sah mal a Blimle". 5) Abschied: „I hab gedacht, dass i allei". 6) Beruhigung: „I hat e schon's Schatzerl".

„ 2. Двѣ фантазіи на народныя русскія пѣсни: а) „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ", б) „Лучинушка".

„ 3. Deux mélodies p. Piano (F-dur, H-dur).

„ 4. Mazourka-Fantaisie p. Piano (G-dur):

„ 5. a) Polonaise p. Piano (C-moll); d) Cracovienne (Es-dur); c) Mazourka (E-dur).

„ 6. Tarentelle p. Piano (H-dur).

„ 7. Impromptu-Caprise p. Piano (A-moll).

„ 8. Шесть романсовъ: 1) Сонъ: „Заснулъ на холмѣ луговомъ"— ст. Жуковскаго; 2) Весеннее чувство: „Легкій, легкій ветерокъ" — ст. Жуковскаго; 3) Листокъ: „Отъ дружной вѣтки отлученной"; 4) „Цвѣтокъ, минутнаи краса полей",— ст. Жуковскаго; 5) Желаніе: „Отворите мнѣ темнипу"— стих. Лермонтова; 6) „Море воетъ, море стонетъ"—ст. Давыдова.

„ 9. Octetto in D. p. Piano, Violon, Alto, Violoncello, Contrebasse, Flûte, Clarinette et Cor.

„ 10. Каменный Островъ (24 пьесы для фортепіано въ двѣ руки.

„ 11. a) Trois morceaux (Allegro appassionato, Andante, Allegro) p. Piano et Violon; b) Trois morceaux (Andante quasi Adagio, Allegro con moto, Allegro risoluto) p. Piano et

Violoncelle; c) Trois morceux de salon (Moderato, Allegro con moto, Allegretto) p. Piano et Alto.

Opus 12. Première Sonate p. Piano (E-dur).

„ 13. Première Sonate p. Piano et Violon (G-dur).

„ 14. Le Bal. Fantaisie en 10 Numeros p. Piano: 1) Impatience; 2) Polonaise; 3) Contredanse; 4) Valse; 5) Intermezzo; 6) Polka; 7) Polka-mazourka; 8) Mazourka; 9) Galop; 10) Le rêve.

„ 15. Deux Trios p. Piano, Violon, et Violoncelle (F-dur et G-moll).

„ 16. Trois morceaux p. Piano: a) Impromptu, F-dur; b) Berceuse, D-dur; c) Sérénade, G-moll.

„ 17. Trois Quatuors p. 2. Violons, Viola et Violoncelle (G-dur, C-moll, F-dur).

„ 18. Sonate p. Piano et Vinloncelle (D-dur).

„ 19. Deuxième Sonate p. Piano et Violon (A-moll).

„ 20. Deuxième Sonate p. Piano (G-moll).

„ 21. Trois Caprices p. Piano (Fis-dur, D-dur, Es-dur).

„ 22. Trois Sérénades p. Piano (F-dur, G-moll, Es-dur).

„ 23. Six Etudes p. Piano (E-dur, C-dur, Cis-moll, Es-dur, F-dur, G-dur),

„ 24. Six Préludes p. Piano (As-dur, F-moll, E-dur, H-moll, G-dur, C-moll).

„ 25. Premier Concerto p. Piano avec Orchestre (E-dur).

„ 26. 1) Romance p. Piano (F-dur). 2) Impromptu p. Piano (A-moll).

„ 27. Девять романсовъ Кольцова: 1) „Если встрѣчусь съ тобой", 2) „Ты не пой, соловей", 3) „Плѣнившись розой, соловей", 4) „Ты прости, прощай", 5) „Перстенечекъ золотой", 6) „Она поетъ и мнѣ сдается", 7) „Не бейся тревожно въ груди ретивое", 8) „Гуляютъ тучи золотыя" и 9) „Подъ твоимъ окномъ я тебѣ спою" (серенада).

„ 28. 1) Nocturne p. Piano (Ges-dur). 2) Caprice p. Piano (Es-dur).

„ 29. Deux Marches funébres p. Piano: a) Pour le convoi d'un artiste (F-moll); b) Pour le convoi d'un Héros (C-moll).

„ 30. 1) Barcarolle p. Piano (F-moll); 2) Allegro appassionato p. Piano (D-moll).

„ 31. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen: 1) Lied: „Die schlanke Wasserlilie" v. Heine; 2) Trinklied: „Wie die Nachtigallen" v. Mirza-Schaffy; 3) Meeresstille und Glückliche Fahrt: „Tiefe Stille" v. Goethe, „Die Nebelzereissen" v. Goethe; 4) Jagdlust: „Waldnacht, Jagdlust" v. Tieck; 5) Die Rache: „Der Knecht hat erstochen" v. Uhland; 6) Wiederhall: „Zu diesem grünen Wald".

Opus 32. Sechs Lieder von Heine für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) Frühlingslied: „Leise zieht durch mein Gemüthe“; 2) Frühlingslied: „Die blauen Frühlingsaugen“; 3) Frühlingslied: „In dem Walde spriesst's und grünt es“; 4) Lied: „Es war ein alter König“; 5) Lied: „Du bist wie eine Blume“; 6) Der Asra: „Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter“.

„ 33. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 1) Morgenlied: „Noch ahnt man kaum“ v. Uhland, 2) Lied: „An der Rose Busen schmiegt“ v. Hoffmann v. Fallersleben. 3) Die Lerche: „Lerche steiget im Gesang“ v. Th. v. Sacken, 4) Räthsel: „Es schmachtet eine Blume“, 5) Lied: „Siehe, der Frühling währet“ v. Hoffmann v. Fallersleben. 6) Nachhall: „Ich sah dich einmal“ v. Mosenthal.

„ 34. Zwölf Lieder des Mirsa-Schaffy, aus dem Persischen v. F. Bodenstedt, für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“, 2) „Mein Herz schmückt sich mit dir“, 3) «Seh' ich deine zarten Füsschen an“, 4) „Es hat die Rose sich beklagt, 5)„ Die Weihe guter Zecher ist“, 6) „Ich fühle deinen Odem“, 7) Schlag die Tschadra zurück. 8) Neig, schöne Knospe, dich zu mir“, 9) „Gelb rollt mir zu Füssen“, 10) „Die helle Sonne leuchtet“. 11) „Thu' nicht so spröde, schönes Kind“, 12) „Gott hiess die Sonne glühen“.

„ 35. Deuxième Concerto p. Piano avec Orchestre (F-dur).

„ 36. 12 романсовъ для одного голоса: 1) Утесъ: „Ночевала тучка золотая“ — стих. Лермонтова; 2) „Слышу-ли голосъ твой“, — стих. Лермонтова; 3) Парусъ: „Бѣлѣетъ парусъ одинокій—стих. Лермонтова; 4) Тучи: „Тучки небесныя, вѣчные странники“ — ст. Лермонтова; 5) Кинжалъ. — ст. Пушкина; 6) „Не спрашивай, о чемъ тоскую“,—слова Воскресенскаго; 7) Пѣвецъ: „Слыхали-ль вы“ — стих. Пушкина; 8) „Пью за здоровье Мери“, — стих. Пушкина; 9) Изступленіе: „Духи неба, дайте мнѣ“ — ст. Кольцова; 10) „Не весна тогда“, — ст. Кольцова, 11) Падучая звѣзда; 12) „Дують вѣтры, вѣтры буйные“—стих. Кольцова.

„ 37. Akrostichon p. piano (L.) F-dur, (A) G-moll, (U) B-dur, (R) D-moll, (A) F-dur.

„ 38. Suite p. Piano: 1) Prélude, 2) Menuet, 3) Gigue, 4) Sarabande, 5) Gavotte, 6) Passacaille, 7) Allemande, 8) Courante, 9) Passpied, 10) Bourrée.

„ 39. Deuxiéme Sonate p. Piano et Violoncelle G-dur.

Opus 40. Symphonie № 1 für Orchester (F-dur).
„ 41. Troisième Sonate p. Piano (F-dur)
„ 42. Océan. Deuxième Symphonie pour Orchestre. (Dedié à F. Liszt). C-dur
„ 43. Ouverture triomphale p. Orchestre.
„ 44. Soirées à St. Pétersbourg. Six morceaux p. Piano: 1) Romance. 2) Scherzo. 3) Preghiera. 4) Impromptu. 5) Nocturne. 6) Appassionato.
„ 45. Drittes Concert fur Pianoforte und Orchester. (G-dur).
„ 46. Concerto p. Violon avec Orchestre (G-dur).
„ 47. Trois Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle № 1. E-moll. № 2. B-dur. № 3. D-moll.
„ 48. Двѣнадцать дуэтовъ: 1) Ангелъ: „По небу полуночи ангелъ летѣлъ"—стих. Лермонтова, 2) „Пѣла, пѣла пташечка"—стих. Дельвига, 3) „Есть тихая роща"—стих. Алексѣева, 4) Народная пѣсня: „Дѣвки на лугу гуляли", 5) „Горныя вершины спятъ во тьмѣ ночной"—стих. Лермонтова, 6) Прощаясь въ аллеѣ сидѣли — стих. Грекова, 7) Ночь: „Уже утомившійся день склонялся въ багряныя воды"—стих. Жуковскаго, 8) Туча: „Послѣдняя туча разсѣянной бури" -- стих. Пушкина, 9) Беззаботность птички: „Птичка божія не знаетъ ни заботы, ни труда" — стих. Пушкина, 10) Горлица и прохожій: „Тоскую по моемъ дружочкѣ"—стих. Дмитріева, 11) Вечеръ въ іюнѣ: „Палящій день сгорѣлъ"- -стих. Давыдова, 12) Свѣтитъ солнышко: „Свѣтитъ солнышко осенью, цвѣтутъ цвѣтики не въ пору"—стих. Кольцова.
„ 49. Sonate für Pianoforte und Alto (F-moll).
„ 50. Character-Bilder. 6. Clavierstücke zu 4 Händen: 1) Nocturne, 2) Scherzo, 3) Barcarole, 4) Capriccio, 5) Berceuse и 6) Marche.
„ 51. Six Morceaux p. Piano: 1) Mélancolie (G-moll). 2) Enjouement (B-dur). 3) Rêverie (A-moll). 4) Caprice (Des-dur). 5) Passion (F-dur). 6) Coquetterie (B-dur).
„ 52. Troisième trio p. Piano, Violon et Violoncelle (B-dur).
„ 53. Six Fugues en style libre, introduites de Préludes p. Piano (As-moll, F-moll. E-moll, G-moll и C-moll).
„ 54. Das verlorene Paradies. (Geistliche Oper in 3 Theilen). Text frei nach Milton.
„ 55. Quintetto p. Piano, Flûte, Clarinette, Cor et Basson (F-dur).
„ 56. Troisième Symphonie p. Orchestre (A-dur).
„ 57. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) Früh morgens „Ich weiss nicht» v. Geibel, 2) Lied: „Nun die

Schatten dunkeln“ v. Geibel, 3) Neue Liebe: „Hinaus ins „Weite“ v. Geibel, 4) Clärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll“ v. Goethe, 5) Freisinn: „Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten“ v. Goethe, 6) Tragödie: „Entflieh mit mir“ v. Heine.

Opus 58. Scena ed Aria: E dunque vero? p. Soprano avec Orchestre.

„ 59. Quintetto pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle (F-dur).

„ 60. Ouverture de Concert p. Orchestre (B-dur).

„ 61. Lieder fur Männerstimmen: 1) Kriegslied v. Geibel, 2) Liebesfeier v. Lenau, 3) Vinun hungaricum v. Löwenstein.

62. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass: 1) Gondelfahrt: „Horch, Mitternacht vorüher“ v. Grün, 2) Durch Erd' und Himmel leise: „Leise hinflutet eine Weise“ v. Geibel, 3) Ein Fichtenbaum: „Ein Fichtenbaum steht einsam“ v. Heine, 4) Um Mitternacht: „Bedächtig stieg die Nacht an's Land“ v. Mörike 5) Die erwachte Rose: „Die Knospe träumte von Sonnenschein“ v. Salis 6) Die Heinzelmännchen: „Wie war zu Cöln es doch vordem“ v. Kopisch.

„ 63. Русалка—пѣснь для контральто съ женскимъ хоромъ на слова Лермонтова.

„ 64. Басни Крылова (шесть романсовъ): 1) Кукушка и Орелъ, 2) Оселъ и Соловей, 3) Стрекоза и муравей, 4) Квартетъ, 5) Парнасъ и 6) Ворона и Курица.

„ 65. Concerto pour Violoncello avec accomp. d'Orchestre ou de Piano (A-moll).

„ 66. Quatuor p. Piano, Violon, viola et Violoncelle (C-dur).

„ 67. Sechs zweistimmige Lieder mit Klavier-Begleitung: 1) Lied der Vöglein: „Von Zweig zu Zweige hüpfen“, von E. Schultze, 2) Waldlied: „Der Nachtwind hat in den Bäumen“ von N. Lenau, 3) Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht“ von L. Uhland, 4) Vorüber: „Vorüber, wo die lichte Rosen von H. Kletke, 5) Meeresabend: „Sie hat den ganzen Tag getobt—von Strachwitz, 6) Lied: „Die Lotosblume ängstigt sich“ von H. Heine.

„ 68. Faust. Ein musikalisches Characterbild für Orchester (B-dur).

„ 69. Cinq Morceaux pour Piano: 1) Caprice (As-dur); 2) Nocturne (G-dur); 3) Scherzo (A-moll); 4) Romance (H-moll); 5) Toccata (D-moll).

„ 70. Quatrième Concerto p. Piano avec Orchestre (D-moll).

„ 71. Trois Morceaux p. Piano: 1) Nocturne (As-dur); 2) Mazurek (F-moll); 3) Scherze (Des-Dur).

„ 72. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) „Es

blinkt der thau“ von G. v. Boddien; 2) „Wie eine Lerch in blauer Luft“ von G. v. Boddien; 3) Die Waldhexe: „Vorbei, vorbei durch Feld und Wald“ von G. v. Boddien, 4) Morgens: „Nun giebe in Morgenküsschen von Th. Storny; 5) Veilchen vom Berg: „Veilchen vom Berg, woran mahnest du mich“ von C. Lemecke; 6) Verlust: „Ich hatte eine Nachtigall“ von C. Lemecke.

Opus 73. Fantaisies pour 2 Pianos (F-dur).

„ 74. Утро.—Кантата для мужского хора съ оркестромъ на слова Я. П. Полонскаго.

„ 75. Album de Peterhof. 12 Morceaux p. Piano: 1) Souvenir; 2) Aubade; 3) Marche funèbre; 4) Impromptu; 5) Rêverie; 6) Caprire-russe; 7) Pensées; 8) Nocturne; 9) Prélude; 10) Mazurka; 11) Romance; 12) Scherzo.

„ 76. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) Waldeinsamkeit „Waldeinsamkeit du grünes Revier“ von f. v. Eichendorff; 2) Nachts: „Hörst du die Gründe rufen“ von f. v. Eichendorff; 3) An den Frühling: „Noch immer Frühling“ von N. Lenau; 5) Frühlingsblick: „Durch den Wald den dunkeln“ von N. Lenau; 5) „Bedeckt mich mit Blumen“, a. d. Spanischen Liederbuch von E. Geibel und P. Heyse: 6) „Klinge, klinge mein Pandero“ a. d. Spanischen Liederbuch“ von E. Geibel und P. Heyse.

„ 77. Fantaisie p. Piano (E-moll).

„ 78. Двѣнадцать пѣсенъ для одного голоса: 1) Еврейская мелодія: „Душа моя мрачна“—стих. Лермонтова; 2) „Взоромъ твоимъ я утѣшенъ“—стих. Бенедиктова; 3) Ангелъ: „Въ дверяхъ Эдема, ангелъ нѣжный“—стих. Пушкина“; 4) Буря: „Ты видѣлъ дѣву на скалѣ, въ одеждѣ бѣлой надъ волнами“—стих. Пушкина; 5) „Ахъ, зачѣмъ меня силой выдали“—стих. Кольцова; 6) Узникъ: „Сижу за рѣшеткой въ темницѣ сырой“—стих. Пушкина; 7) Новогреческая пѣсня: „Какъ въ ночи мы цѣловались“—стих. Лермонтова; 8) Элегія: „О чемъ въ тиши ночей“—стих Майкова; 9) Пѣсня: „Мое сердце родникъ, Моя пѣсня волна“—стих, Полонскаго; 10) Дума: „Священный благовѣстъ торжественно звучитъ“—стих. Полонскаго; 11) „Воронъ къ ворону летитъ“—стих. Пушкина; 12) Сцена изъ цыганъ: „Старый мужъ, грозный мужъ“—стих. Пушкина.

„ 79. Иванъ Грозный—музыкально-характеристическая картина для оркестра.

„ 80. Der Thurm zu Babel. Geistliche Oper in einem Aufzuge. Gedicht von Julius Rodenberg.

Opus 81. Six Etudes p. Piano.
„ 82. Album de danses populaires des différentes nations p. Piano: 1) Russie—Russkaja i Trépak; 2) Coucase—Lezginka; 3) Pologne—Mazurka; 4) Hongrie-Gzardas; 5) Italie-Tarantelle; 6) Allemagne-Valse.
„ 82. Десять пѣсенъ на Французскія, Итальянскія и Англійскія стихотворенія для одного голоса: 1) „Rappelle-toi“ d'A. de Musset; 2) „A Saint Blaize“ de Musset; 3) „Chanson de Barberine“ A. de Musset; 4) „La prière de femme“ A. de Lamartine; 5) „Tanto geutile“ di Dante Alighieri; 6) „La roudinella pelegrina“ di Tom. Grossi; 7) „La prima Viola“ di A. Maffei; 8) „The tear“ by Thomas Moore; 9) „Good night“ by Thomas Moore; 10) „A dream“ by Thomas Moore.
„ 84. Fantaisie p. Piano avec Orchestre (C-dur).
„ 85. Quatrième Trio p. Piano, Violon et Violoncelle.
„ 86. Romance et Caprice p. Violon avec Orchestre ou Piano.
„ 87. Don Quixote. Musikalisches Characterbild, Humoreske f. Orchester (C-dur).
„ 88. Thème et Variations p. Piano (G-dur).
„ 89. Sonate p. Piano à 4 mains (D-dur).
„ 90. Deux Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle (G-moll et E-moll).
„ 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Willhelm Meister's Lehrjahre“ mit Pianoforte: 1) Der Harfner (Bariton): „Was hör'ich draussen vor dem Thor“; 2) Der Harfner: „Wer nie sein Brod mit Thränen ass“; 3) Der Harfner: „Wer sich der Einsamkeit ergiebt“; 4) Mignon (Sopran): „Kennst du das Land“; 5) Tenor: „Ich armer Teufel, Herr Baron“; 6) Der Harfner: „Ihm färbt der Morgensonne Licht“; 7) Mignon und der Harfner (Sopran und Bariton): „Nur wer die Sehnsucht kennt“; 8) Philine (Sopran): „Singet nicht in Trauertönen“; 9) Der Harfner: „An die Thüren will ich schleichen“; 10) Mignon: „Heiss mich nicht reden“; 11) Aurelie (Alt): „Ich hat ihn einzig mir erkoren“; 12) Mignon: „So lasst mich scheinen bis ich werde“; 13) Requiem für Mignon: „Wen-bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft“; 14) Friedrich (Tenor); „O ihr werdet Wunder sehen“.
„ 92. 1) Hecuba. Arie für eine Altstimme mit Orchester; 2) Hagar in der Wüste. Dramatische Scene f. eine Altstimme mit Orchester.
„ 93. Miscellanées p. Piano. Ballade: Léonore de Burger, Deux

grandes études, Doumka, Polonaise, Cinquième Barcarolle, Scherzo, Deux Sérénades russes, Nouvelle Melodie, Impromptu, Variations sur l'air: Janke doodle, Miniatures, Près du Ruisseeau, Menuet, Berceuse, Hallali Sérénade, L'Hermite, El Dachtarawan, Valse, Chevalier et Payse, A la fenêtre, Revais, Le Cortège.

Opus 94. Cinquième Concerto (Es-dur) p. le Piano avec accomp. d'Orchestre.

„ 95. Symphonie dramatique p. Orchestre (D-moll).

„ 96. Deuxième Concerto p. Violoncelle avec accomp. d'orch. ou de Piano (D-moll).

„ 97. Sextuor (D-dur) p. 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles.

„ 98. Troisième Sonate (H-moll) p. Piano et Violon.

„ 99. Quintetto (G-moll) p. Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle.

„ 100. Sonate № 4 p. Piano (A-moll).

„ 101. 12 Романсовъ графа Алексѣя Толстого для одного голоса: 1) Коль любить, такъ безъ разсудку; 2) Грядой клубится бѣлой надъ озеромъ туманъ; 3) Дробится и брызжетъ и плещетъ волна; 4) Дождя отшумѣвшаго капли, тихонько по листьямъ текли; 5) Звонче жаворонка пѣніе; 6) Волки (баллада); 7) Не вѣтеръ, вѣя съ высоты; 8) Вздымаются волны, какъ горы; 9) Усни, печальный другъ; 10) Кабы знала я, кабы вѣдала; 11) Князь Ростиславъ; 12) Боръ сосновый въ странѣ одинокой.

„ 112. Caprice russe p. Pianno avec accomp. d'Orschestre.

„ 103. Bal costumé: Suite de Morceaux caractéristique pour Piano à quatre mains: №№ 1) Introduction; 2) Antrologue et Bohémienne (XVI sieèle); 3) Berger et Bergère (XVIII siècle); 4) Marquis et Marquise (XVIII siécle); 5) Pêcheur Napolitain et Napolitaine (XVIII siécle); 6) Chevalier et Châtelaine (XII siécle); 7) Toréadore et Andalouse (XVIII siécle); 8) Pélerin et Fantaisie (Etoile du soir); 9) Polonais et Polonaise (XVII sicéle); 10) Bojar et Bojarine (XVI siécle); 11) Cosaque et Petite-Russienne (XVII siécle); 12) Pacha et Almée (XVIII siécle); 13) Seigneur et Dame (de la eour Henri III); 14) Sauvage et Indienne (XV siécle); 15) Patricien allemand et Demoiselle (XVI siécle); 16) Chevalier et Soubrette (XVIII siécle); 17) Corsaire et femme [grecque (XVII siécle); 18) Royal tambour et Vivandière (XVIII siécle); 19) Troubadoure et Dame Souveraine (XIII siécle); 20) Danses.

„ 194. Morceaux pour Piano: 1) Elégie; 2) Variations; 3) Etude; 4) 6-me Barcarolle; 5) Impromptu; 6) Ballade.

Opus 105. Zehn serbische Lieder in deutscher Uebersetzung von Th. Hauptner für eine Singstimme mit Pianoforte: 1) „Wie war't ihr fröhlich, gold'ne Mädchentage“; 2) „Warum musst du welken, schöne Rose“; 3) „Rosendüfte füllen rings die Lüfte“; 4) „Schüchtern brach der Mond durch Wolkenschatten“; 5) „Weithin rief die Mutter nach der Tochter“; 6) „Einen Bruder hat' ich, einen Geliebten“; 7) „O Gott, wo ist mein Auserwählter“; 8) „Wie so launisch bist du, o Sonnenschein“; 9) „Willst du einen Ehemann erkennen“; 10) „Geh' bei Tagesanbruch auf die Strasse“.

„ 106. 2 Quatuors pour deux Violons, Atto et Violoncelle (As-dur, F-moll).

„ 107. 5-ième Symphonie (G-moll) pour Orchestre.

„ 108. Trio (C-moll) pour Piano, Violon et Violoncelle.

„ 109. Soirées musicales. 9 Morceaux pour Piano: 1) Prélude; 2) Valse; 3) Nocturne; 4) Scherzo; 5) Impromptu; 6) Rêverie-Caprice; 7) Badinages; 8) Thème varié; 9) Etude.

„ 110. Eroica. Fantaisie pour Orchestre (F-dur, D-moll).

„ 111. 6-iéme Symphonie pour Orchestre.

„ 112. Moses. Geistliche Oper in acht Bildern. Text von *Heinrich Mosenthal*.

„ 113. Concertstük pour Piano avec accompagnement d'Orchestre (As-dur).

„ 114. 2-s Acrostichon.

„ 115. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung: 1) „Das erste Sommergras“ und „Vor den Ernte v. Martin Greif“; 2) „Was thut's“ von Siegfried Lipiner; 3) „Am Strande“ von Georg Scherer; 4) „Seefahrt“ von Rudolf Baumbach; 5) „An die Vögel“ von Robert Hammerling; 6) „Liebeslied“ von Otto von Leixner; 7) „Der einsame See“ von Max. Kalbeck; 8) „Lass mich deine Augen fragen“ von Peter Cornelius; 9) „Gebet“ von Wilhelm Kunze; 10) „Der Dichter“ von Julius Sturm.

„ 116. Antonius und Cléopatra.

„ 117. Christus. Geistliche Oper in 7 Vorgängen nach einer Dichtung von Heinrich Bulthaupt.

„ 118. Souvenirs de Dresde: 1) Simplicitas à M-elle Sophie Jakimovsky; 2) Appassionata à M-r Eugène Holiday; 3) Novelette à M-elle Léocadic Kaschpéroff; 4) Caprice à M-elle Catherine Marcow; 5) Nocturne á M-elle Catherine Jatezinowsky; 6) Palonaise à M-r Joseph Kasimir Hoffmann.

„ 119. Сюита (Es-dur)для оркестра, посвященная Русскому Музыкальному Обществу.

Произведенія А. Г., не отмѣченныя никакимъ opus'омъ.

Barcarolle № 4, p. Piano (G-dur).

Barcarolle № 2, p. Piano (A-moll).

Bluette p. Piano.

Etude № 1, für Pianoforte (auf falsche Noten) (C-dur).

Etude № 2, für Pianoforte (C-dur).

Etude № 3, (Es-dur) p. Piano.

Euphemie-Polka p. Piano.

Fantaisies sur des Mélodies hongroises p. Piano.

Fatme. Gedicht v. Felix Dahn, für eine Singstimme mit Begleit. d. Piano.

Mein Herzensschatz. Lied v. Herman Oelschläger für eine Singstimme mit Pianoforte.

Liebeswunder. Gedicht v. Victor Hugo, für eine Singstimme m. Pianoforte: „Aquoi bon entendre les oiseaux des boi"?

Романсы: 1) Насъ трое; 2) Къ ночи; 3) Скажи, мой другъ; 4) Сердце; 5) Трое цыганъ; 6) Отчизна моихъ пѣсень; 7) Ночь; 8) Въ полночный часъ; 9) Признаніе; 10) Ты не пой, соловей; 11) Пѣсня любви.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: 1) Wir Drei v. Backody; 2) Bitte v. Lenau; 3) Mein Herzensschatz v. Herm. Oelschläger; 4) Verschiedene Wege v. Dr. Bodenstedt; 5) Die drei Zigeuner v. Lenau; 6) Die Heimath meiner Sieder v. Boddien.

Vier Lieder für eine Singstimme m. Pianoforte.

Vier Mitternacht. Die Blume der Ergebenheit. Hüte dich Nachtigall. Wem ich dieses klage.

Mädchen's Abendgedanken. Lieder für eine Singstimme m. Piano.

Дмитрій Донской—фантазія для оркестра.

Points d'Orgue p. Piano: 1) p. le premier Concerto (C-dur, Op. 15) de Beethoven; 2) p. le premier Morceau du 2-me Concerto (B-dur, Op. 19) de Beethoven; 3) p. le premier Morceau du 3-me Concerto (C-moll, Op. 37) de Beethoven; 4) p. le 4-me Concerto (G-dur, Op. 58) de Beethoven; 5) p. le Concerto (D-moll) de Mozart.

Quatre Polkas p. Piano.

Romance „Dors pendant que je veille" de Musset p. Chant avec Piano.

Sérénade russe p. Piano Composée p. l'album Bellini.

Trot de Cavalerie p. Piano.

Valce-Caprice p. Piano.

Rubinstein A, et H. Vieuxtemps. Grand Duo sur le Prophète de Meyerbeer p. Piano et Violon.

Wo. Романсъ посвященный г-жѣ Жеребцовой

„Я на тебя гляжу". Романсъ, посвященный Г. Яковлеву.

ПРОИЗВЕДЕНІЯ А. Г. ПИСАННЫЯ ВЪ ДѢТСТВѢ.

Opus 1, Ondine. Etude p. Piano.
„ 2. Zuruf aus der Ferne v. E. Weiden.
„ 3. Romance „Comment disait-il" de Victor Hugo.
„ 4. Молитва Лермонтова.
„ 5. Die Nachtigall.
„ 6. Die Lerche.
„ 7. Hommages à Jenny Lind.
„ 8. Voix intérieures p. Piano: Volkslied, Rêverie, Impromptu.
„ 9. Trois Mélodies caractéristiques p. Piano à 4 mains.
„ 10. Deux Nocturnes p. Piano.

Духовныя оперы (Ораторіи).

„ 54. Потерянный рай. Духовная опера въ 3-хъ частяхъ, на поэму Мильтона.
„ 80. Вавилонская башня. Духовная опера въ 1-мъ дѣйствіи, на стихотвореніе Юлія Роденберга.
„ 112. Моисей. Духовная опера въ 8-ми картинахъ, на слова Генриха Мозенталя.
„ — Суламитъ. Библейская сцена въ 5 картинахъ, на слова Юлія Роденберга.
„ 117. Христосъ. Духовная опера въ 7-ми картинахъ, на стихотвореніе Генриха Бультхаупта.

Оперы.

Дмитрій Донской. Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, по либретто гр. Салогуба и г. Зотова.

Хаджи-Абрекъ. Опера въ 1-мъ д., на стихотвореніе Лермонтова.

Сибирскіе охотники. Опера въ 1-мъ д., по либретто г. Жеребцова.

Ѳомка-дурачекъ. Опера въ 1-мъ дѣйствіи, по либретто г. Михайлова.

Демонъ. Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, на поэму Лермонтова по либретто П. А. Виссолатаго.

Фераморсъ (Lalla-Rookh). Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, на слова Юлія Роденберга по Томасу Муру.

Купецъ Калашниковъ. Опера въ 3-хъ д., на произведеніе Лермонтова.

Дѣти Степей. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, на поэтическій разсказъ Бека—„Janko".

Маккавеи. Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ по либретто Мозенталя.

Неронъ. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, по либретто Юлія Барбіэ.

Попугай. Комическая опера по персидской сказкѣ на либретто Витманна.

У Разбойниковъ. Комическая опера въ 1-мъ дѣйствіи, по либретто Эрнста Вихарда.

Горюша. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, по либретто Д. В. Аверкіева.

Балетъ.

ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА.

Портреты и бюсты А. Г. Рубинштейна.

Бюстъ работы скульптора А. Л. Обера.

Статуэтка, изображающая Антона Григорьевича въ креслѣ — работы Д. Г. Гинцбурга.

Büste nach dem Leben modellirt v. Bernhard Römer in Gyps und in Elfenbeinmasse.

Портретъ акварелью П. Ѳ. Соколова (1874).

Портретъ масляными красками И. Е. Рѣпина.

Портретъ Перова (въ Москвѣ).

Портретъ И. Н. Крамского — собственность Консерваторіи.

Портреты съ натуры карандашемъ Е. М. Бёмъ.

Силуэты—Е. М. Бёмъ.

Гравюра Ѳ. А. Мѣркина.

Original. Portrait nach dem Leben aufgenommen aus 18 April 1875.

Portrait (Bruchmannische Portrait-Collection).

Lithographie von Feller.

Lithographie von Danchage.

Фотографіи Шапиро.

Фотографіи Ясвоина.

Photographie—Nadard à Paris.

Photographie à Bruxelles, Dresde et Leipzig.

Stahlstich.

Медаль (бронзовая и золотая), выбитая въ память 50-ти-лѣтняго юбилея А. Г.

Медальонъ въ видѣ жетона ювелира Шуберта.

А. Н. Буховцевъ.

ЧѢМЪ ПЛѢНЯЕТЪ НАСЪ

А. Г. РУБИНШТЕЙНЪ.

Цѣна 30 коп.

1889.

А. Н. Буховцевъ.

ЧѢМЪ ПЛѢНЯЕТЪ НАСЪ

А. Г. РУБИНШТЕЙНЪ.

МОСКВА.
Университетская типографія, Страст. бульв.
1889.

Дозволено цензурою. Москва. 1889 г. 13 ноября.

А. Г. РУБИНШТЕЙНЪ,

КАКЪ ПІАНИСТЪ.

Прошло уже полвѣка съ того времени, когда А. Г. Рубинштейнъ, будучи еще 9-ти лѣтнимъ мальчикомъ, впервые очаровалъ своею игрою слушателей въ концертѣ, данномъ въ Москвѣ почти съ исключительнымъ его участіемъ.

Съ того времени о его виртуозной дѣятельности было столько говорено и писано во всѣхъ образованныхъ странахъ обоихъ полушарій, какъ ни о какомъ другомъ первоклассномъ піанистѣ, за исключеніемъ развѣ одного лишь Ф. Листа. Несмотря, однако, на такое обиліе отзывовъ объ А. Рубинштейнѣ, какъ виртуозѣ, бо̀льшая часть такихъ отзывовъ, насколько намъ извѣстно, переполнены общими мѣстами, ничего не разъясняющими относительно „особенностей“ его игры. Между тѣмъ этотъ изъ ряда вонъ выходящій піанистъ занимаетъ такое исключительное положеніе среди всѣхъ современныхъ виртуозовъ, игра его носитъ такой своеобразный, оригинальный, ему одному свойственный отпечатокъ, что ограничиваться одними лишь восторженными восклицаніями при оцѣнкѣ его виртуозной дѣятельности далеко не достаточно. Вотъ причина, почему мы, пользуясь празднованіемъ его юбилея столь знаменательнымъ для музыкантовъ всего образованнаго міра, позволяемъ себѣ подѣлиться съ почитателями великаго таланта своими личными наблюденіями, которыя, быть можетъ, все же прольютъ бо̀льшій свѣтъ именно на эти „особенности“ игры А. Рубинштейна.

Мы ограничимся лишь общими выводами, почерпнутыми нами преимущественно изъ историческихъ концертовъ А. Рубинштейна *).

Своеобразность игры А. Рубинштейна захватываетъ всѣ стороны фортепіаннаго исполненія; онъ своеобразенъ во всемъ:

1) въ *богатствѣ* и *разнообразіи* фортепіанно-техническихъ средствъ,

2) въ такъ называемой музыкальной *фразировкѣ*,

3) въ употребленіи *педалей* и

4) въ *художественномъ воспроизведеніи идеи*, *образа*, *картины*, представляющихся ему въ данной піесѣ.

Меньше всего придется распространяться о технической сторонѣ его игры. О техникѣ братьевъ Рубинштейновъ было сказано уже такъ много, что новаго едва ли что можно прибавить; къ тому же чисто техническая сторона фп. игры наиболѣе разработана и среди другихъ первоклассныхъ піанистовъ. Мы упомянемъ только о исключительныхъ особенностяхъ, обусловливающихся, быть можетъ, физическою организаціею А. Рубинштейна, въ частности,—его рукъ. Сюда относится, прежде всего, *красота туше*; чтобы извлекать изъ сухаго, бѣднаго пѣвучестью инструмента такіе мягкіе, ласкающіе ухо звуки нужно имѣть особеннаго устройства руки; къ этому присоединяется еще и замѣчательная способность А. Рубинштейна придавать одному и тому же фортепіанному звуку *различную окраску*, тембръ оркестровыхъ инструментовъ, какъ, напр., трубы, pizzicato струнныхъ и т. п., благодаря выработаннымъ имъ практическимъ техническимъ пріемамъ, спеціально предназначающимся для этой цѣли. У него и *p* получается *различной окраски*: одно получается простымъ *нажатіемъ* клавиши, другое—ударомъ по клавишѣ съ *рòзмаху* и съ примѣненіемъ одной *лѣвой* педали, причемъ рука остается совершенно свобод-

*) Настоящая статья съ небольшими измѣненіями была помѣщена въ 1886 году въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ“.

ною въ суставахъ, ничуть не напряженною, по мѣткому выраженію самаго Рубинштейна, какъ бы „безъ костей“; то извлекается *p* съ примѣненіемъ одной *правой* педали, то—обѣихъ педалей. То же самое можно сказать и о *f*.

Другая также совершенно исключительная особенность его техники заключается въ *колоссальной силѣ* и *неутомимости*. Слушатели его вѣроятно помнятъ поразительное по силѣ окончаніе *C-moll*-наго этюда Шопена или окончаніе *H-moll*-наго шопеновскаго скерцо. Какъ назвать такого піаниста, какъ не геркулесомъ, въ программу концерта котораго *Kreisleriana* Шумана входитъ, какъ одна изъ многихъ такихъ піесъ! На четверть программы его концерта едва хватило бы любаго исполнителя не изъ слабыхъ.

Что же касается до того упрека, который иногда приходилось слышать на его счетъ, будто онъ играетъ технически небрежно, то на это должно замѣтить слѣдующее: А. Рубинштейнъ настолько занятъ воспроизведеніемъ образовъ и картинъ, рисующихся въ его воображеніи при исполненіи данной піесы, что о чисто технической сторонѣ подчасъ не особенно заботится; и справедливость требуетъ сказать, что, когда онъ въ ударѣ, никому изъ слушателей даже и въ голову не приходитъ эта именно сторона,—такъ сильно впечатлѣніе, производимое его игрою. Картины и образы, рисуемые художникомъ - піанистомъ, точно также овладѣваютъ вниманіемъ его слушателей, какъ онъ самъ всецѣло ими проникается. Что же касается до истинныхъ размѣровъ его техники, то понятіе о нихъ можно получить не по замѣтнымъ каждому легкости и быстротѣ пассажей, исполняемыхъ имъ, а по такимъ пріемамъ, которыхъ не специалистъ даже не въ состояніи и замѣтить. Въ видѣ примѣра можно указать на исполненіе имъ въ первыхъ тактахъ *Лѣснаго Царя* Шуберта-Листа ряда октавъ, въ лѣвой рукѣ, идущихъ по ступенямъ: онъ играетъ эти октавы, дѣлая порывистое crescendo до верхняго *es*, которое, не смотря на неимовѣрно быстрый темпъ, онъ исполняетъ *pp*, какъ и слѣдующія затѣмъ четверти. Чтобы добиться подобнаго „tour de force“, требуется болѣе сильная техника, чѣмъ для исполненія та-

кихъ техническихъ трудностей, которыя легко бросаются въ глаза всякому.

Переходимъ теперь къ фразировкѣ, подъ которою разумѣется искусство выдѣлять музыкальныя фразы, указывать границы ихъ и отношенія между ними посредствомъ примѣненія различныхъ оттѣнковъ въ силѣ и скорости. Въ исполненіи А. Рубинштейна музыкальныя фразы и ихъ соотношенія опредѣляются съ особенною *рельефностью* и *пластичностью*. Средствами для этого служатъ различные цѣлесообразные пріемы: начало не только большой фразы, но и короткаго рисунка (въ піесахъ умѣреннаго и, въ особенности, медленнаго темпа) Рубинштейнъ обыкновенно исполняетъ *громче* и *нѣсколько замедляя*, между тѣмъ какъ окончаніе играетъ *слабѣе*, а въ короткихъ рисункахъ, кромѣ того, и—нѣсколько *ускоряя* (пѣснь безъ словъ Мендельсона, № 20, *Es-dur*); такимъ соотвѣтствіемъ послѣдующаго ускоренія предшествующему замедленію устраняется нарушеніе общаго ритма піесы. Вотъ причина, почему такъ часто примѣняемое А. Рубинштейномъ *tempo rubato*—въ піесахъ медленнаго и умѣреннаго темпа остается почти незамѣтнымъ, такъ оно кажется естественнымъ и присущимъ исполняемымъ фразамъ. Въ предѣлахъ каждой фразы у него встрѣчаются также своеобразные оттѣнки. Такъ, усиливая звучность при восходящемъ мелодическомъ ходѣ, онъ очень часто не доводитъ усиленія до *высшей* ноты, а напротивъ, исполняетъ эту ноту *pp*. (См. 40-й, 44-й и 48-й такты послѣдней части сонаты Бетховена, *C-dur*, ор. 53; 1-й, 2-й, 7-й, 8-й и 9-й такты сонаты Бетховена, ор. 101; *Moment musical* Шуберта, *As-dur*, 7-й и 8-й такты третьей части). Вообще, при случайно появляющихся въ мелодіи скачкахъ вверхъ на большой интерваллъ, Рубинштейнъ исполняетъ верхнюю ноту чаще всего *pp* (см. такты 6-й, 10-й, 14-й, 16-й перваго ноктюрна Фильда, *Es-dur*). Такъ, искусный пѣвецъ никогда не форсируетъ голоса на высокихъ нотахъ, развѣ только въ исключительныхъ случаяхъ, обусловливаемыхъ музыкальною декламаціею. Вообще кантилена А. Рубинштейна удивительно приближается къ человѣческому пѣнію.

Такъ, напр., группето въ піесахъ пѣвучаго характера почти никогда не играется имъ быстро и легко (см. выше приведенный ноктюрнъ Фильда), какъ это дѣлалъ бы піанистъ, думающій объ одной лишь техникѣ и о блескѣ исполненія. А. Гр. и группето исполняетъ также пѣвуче, какъ существенныя ноты мелодіи. Въ піесахъ многоголосныхъ различные голоса всегда ясно и рѣзко отличаются одинъ отъ другаго, благодаря примѣненію къ каждому изъ нихъ пріемовъ какого либо одного рода. Такъ, напр., если одинъ голосъ играется довольно рѣзко, *f*, то другой исполняется *p*; если одинъ голосъ играется съ большою экспрессіею, другой исполняется совершенно ровно, гладко и спокойно (см. имитаціи въ Rondo Фил. Эм. Баха, *H-moll*, такты 17-й, 16-й, 15-й, 29-й, 28-й и 27-й, считая отъ конца). Какъ ни простъ, повидимому, этотъ пріемъ, однако, на сколько намъ помнится, ни у одного изъ піанистовъ, кромѣ А. Гр. и его покойнаго брата, мы его не встрѣчали. И вообще игра А. Рубинштейна, какъ замѣчательнаго художника, при всей своей исключительности и неподражаемости отличается такою *простотою* и *естественностью*, что слушателю кажется, будто иначе данную піесу и нельзя играть и что онъ самъ, если бы вздумалъ заняться ею, имѣя на это достаточно техническихъ средствъ, сыгралъ бы ее точь въ точь, какъ А. Гр. Между тѣмъ въ дѣйствительности игра А. Рубинштейна чрезвычайно *сложна*.

Помимо всѣхъ уже упомянутыхъ „особенностей“ въ высшей степени важное значеніе въ его игрѣ имѣетъ примѣненіе *педалей*, которыми онъ пользуется *чрезвычайно широко* и *своеобразно*. Если его техника и фразировка не имѣютъ себѣ подобныхъ ни у одного изъ современныхъ піанистовъ, то по употребленію педалей онъ стоитъ уже совершенно особнякомъ. Вообще А. Рубинштейнъ нерѣдко беретъ педаль тамъ, гдѣ ни одинъ піанистъ не рѣшится ее взять, и кромѣ того, продолжаетъ педаль на столько, какъ не отважится ни одинъ изъ извѣстныхъ виртуозовъ; заботящійся, при примѣненіи педали, лишь о сохраненіи чистоты гармоніи (см. *Berçeuse* Шопена, гдѣ А. Гр. беретъ правую

педаль *по цѣлымъ тактамъ*). Также и наоборотъ, А. Рубинштейнъ часто не беретъ правой педали, гдѣ большинство піанистовъ, не утерпятъ не взять ея (см. *D-dur*-ныя фразы въ моцартовской фантазіи съ сонатою, op. 11, tempo di Mazurka *H-dur*-ной части мазурки Шопена, *H-moll*, передъ возвращеніемъ къ первой части). Онъ беретъ то одну правую, то одну лѣвую педаль, то—обѣ вмѣстѣ, то—одну за другою. Часто беретъ, какъ ту, такъ и другую педаль, лишь на одну или двѣ ноты, то едва нажимаетъ правую педаль, то, нажавъ вполнѣ, *постепенно* ее поднимаетъ (примѣняетъ такъ называемую *полу*-педаль), то держитъ ее по цѣлымъ тактамъ, даже—по цѣлымъ строкамъ, наполняя концертную залу волнующеюся массою волшебныхъ звуковъ. Благодаря, между прочимъ различнымъ комбинаціямъ правой и лѣвой педали онъ получаетъ то удивительное *разнообразіе* въ окраскѣ тона, какимъ такъ богата его игра. Для него педаль является не простымъ средствомъ усилить звучность, полноту тона, связать звуки, принадлежащіе одному и тому же аккорду, или средствомъ скрыть слабыя стороны техники, какъ это часто случается у обыкновенныхъ піанистовъ, для А. Рубинштейна она служитъ *орудіемъ фразировки* и средствомъ къ достиженію *высшихъ, эстетическихъ* цѣлей. Такъ, нерѣдко въ интересахъ фразировки (именно,—рельефности и пластичности ея) онъ играетъ начальныя ноты фразы или рисунка съ педалью, оставляя ее при продолженіи фразы (такъ, напр., въ *Тарантеллѣ* Глинки А. Гр. беретъ педаль лишь на первый тактъ и оставляетъ ее съ началомъ втораго; въ концѣ фантазіи Шопена, въ Adagio, въ двухъ рисункахъ изъ пяти нотъ, онъ беретъ педаль лишь на первую ноту, а со второю оставляетъ педаль); въ концѣ же фразы иногда нажимаетъ лѣвую педаль. При повтореніи одной и той же фразы, съ различными степенями силы, болѣе слабыя фразы исполняются имъ часто совсѣмъ безъ правой педали, хотя предшествующая имъ та же фраза въ *f* исполнялась съ педалью (см. фантазію Шуберта, *C-dur*, послѣднюю часть), и наоборотъ—фразу въ *p*, сыгранную безъ педали, при повтореніи

ея въ *f* исполняется имъ съ педалью. Когда при едва слышномъ *pp* требуется особенная внятность, А. Гр. беретъ лѣвую педаль, но почти никогда къ ней не прибавляетъ правой; исключеніе представляютъ лишь тѣ случаи, гдѣ мѣстами нужно сдѣлать особенно замѣтное усиленіе; въ такихъ случаяхъ правая педаль берется только на нѣсколько нотъ, именно—*въ предѣлахъ усиленія* напр., въ финалѣ изъ сонаты Шопена, *B-moll*). Далѣе, какъ уже сказано, педаль въ исполненіи А. Гр. играетъ важную роль для осуществленія *высшихъ, художественныхъ* цѣлей, для звуковаго воспроизведенія тѣхъ картинъ, которыя носятся въ его воображеніи при исполненіи. Такъ, напр., эффекты *приближающейся* и *удаляющейся процессіи* въ похоронномъ маршѣ шопеновской сонаты, *порывовъ вѣтра* въ слѣдующемъ за этимъ маршѣ финалѣ, эффектъ, получаемый при исполненіи *Berçeuse* Шопена (грёзы малютки, убаюкиваемаго мѣрно качающеюся колыбелью и монотонною пѣснью няни), какъ и эффекты, бросающіеся всѣмъ въ глаза въ *Лѣсномъ Царѣ*, *невозможны, немыслимы* были бы безъ такого своеобразнаго употребленія педалей. Не даромъ самъ А. Гр. сказалъ: „чѣмъ больше я играю, тѣмъ больше убѣждаюсь, что педаль—*душа* фортепіано“ и „есть случаи, гдѣ педаль—*все*!“

Сказанное до сихъ поръ составляетъ, собственно говоря, лишь средства къ достиженію болѣе высокихъ цѣлей,—къ воспроизведенію, въ звукахъ, цѣлыхъ картинъ и представленій. Этимъ, что̀ въ сущности и должно составлять конечную цѣль всякаго художественнаго, исполненія, А. Рубинштейнъ особенно великъ! Здѣсь онъ рѣшительно не досягаемъ! Онъ рисуетъ звуками, какъ живописецъ—красками; онъ вызываетъ въ своихъ слушателяхъ всѣ тѣ психическія настроенія, которыми самъ проникается при исполненіи той или другой пьесы. Подобныя настроенія отыскиваются имъ въ сочиненіяхъ каждаго изъ исполняемыхъ композиторовъ, не исключая и представителей XVI столѣтія, въ чемъ имѣли случай убѣдиться бывшіе на его первомъ историческомъ концертѣ. Вотъ почему у А. Рубинштейна и при исполненіи классиковъ такъ много *субъективнаго*, чѣмъ часто

бываютъ недовольны поклонники безстрастнаго, холоднаго исполненія классической музыки. Не можемъ не замѣтить, по этому поводу, что для бо̀льшей послѣдовательности такіе любители классической музыки должны были бы требовать, чтобы классики исполнялись безъ педали и на старинномъ, фортепіано, такъ какъ въ то время о современномъ концертномъ роялѣ и его богатыхъ средствахъ даже и понятія не имѣли. Поэтическіе комментаріи исполненія А. Рубинштейна могли бы наполнить цѣлыя книги. Сто̀итъ вспомнить только его исполненіе *Berçeuse*, ноктюрновъ и мазурокъ Шопена, *Лѣснаго Царя*, сонатъ Бетховена, *Fantasiestücke* Шумана, пѣсенъ безъ словъ Мендельсона, листовскихъ транскрипцій вообще пѣсенъ Шуберта и т. п.

Въ видѣ образчика попробуемъ комментировать его исполненіе похороннаго марша Шопена, отмѣчая въ скобкахъ, какъ искусно пользуется онъ своими виртуозными средствами для воспроизведенія задуманной имъ картины.

Вотъ слышится четыре мѣрныхъ удара колокола (эту прибавку А. Рубинштейнъ иногда дѣлаетъ, очевидно, съ цѣлью сразу привести слушателей въ требуемое настроеніе). Съ послѣднимъ ударомъ начинается издалека движеніе процессіи (*pp* съ *лѣвою* педалью и *правою*, запаздывающею, *на каждую четверть*); процессія постепенно приближается (игра становится *громче*, лѣвая педаль *оставляется*, а правая берется уже *по полутактамъ*, т. е. примѣняется непрерывная педаль на каждыя *двѣ* четверти; при этомъ усиленіе производится не по тактамъ или строкамъ, а по фразамъ, повторяющимся на той же высотѣ или на другой,—вслѣдствіе чего производимый эффектъ приближенія процессіи, усиленіе, вполнѣ удовлетворяетъ и чисто музыкальнымъ требованіямъ, или, по крайней мѣрѣ, имъ не противорѣчитъ). Процессія уже близка (*ff* съ непрерывною педалью *по цѣлымъ тактамъ*) и вотъ она останавливается у могилы (*ff* почти сразу обрывается,—diminuendo на двѣ послѣднія четверти). Слышется полное спокойствія и безстрастія пѣніе.

Это—успокоеніе души послѣ всѣхъ житейскихъ волненій. Вотъ почему игра А. Рубинштейна здѣсь такъ *торжественно спокойна* и *ровна*, безъ замѣтной экспрессіи и безъ *rubato*, несмотря на то, что для примѣненія послѣдняго сама тема заключаетъ въ себѣ много благопріятныхъ условій; но тогда вышла бы *земная*, *страстная* музыка, которая разрушила бы цѣльность картины. Правая педаль берется здѣсь постоянно по *цѣлымъ тактамъ*, отчего и получается тотъ *воздушный* характеръ мелодіи, такъ хорошо вызывающій данное настроеніе. (Самая мелодія исполняется настолько ненапряженными пальцами, какъ будто рука, на этотъ разъ, остается „безъ костей"). Процессія удаляется съ кладбища (*ff* съ непрерывною правою педалью *по цѣлымъ тактамъ*, затѣмъ, постепенныя ослабленія по фразамъ съ педалью *по полутактамъ*, наконецъ, *pp* съ правою педалью *на каждую четверть* и съ лѣвою педалью); процессія удалилась. Снова слышатся четыре удара колокола.

Что же, спросятъ читатели, изображаетъ намъ великій художникъ по удаленіи процессіи (въ финалѣ сонаты)? „Такъ вѣтеръ гуляетъ по опустѣлому кладбищу",—вотъ значеніе этого финала (сплошная лѣвая педаль при *ppp* съ примѣненіемъ правой педали только на нѣсколько нотъ—*почти моментальнымъ*, для изображенія *сильныхъ порывовъ вѣтра*.— Можно ли не назвать *геніальнымъ* человѣка, извлекающаго изъ бездушнаго инструмента такія поразительныя картины!

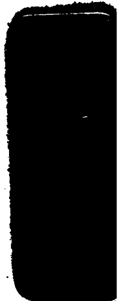
А. Буховцевъ.

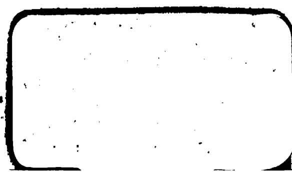
123





15 =
253477
1.78





15